சங்ககாலக் கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்

காந்திகிராம கிராமிய நிகர்நிலைப் பல்கலைக்கழக முனைவர்
(பிஎச்.டி) பட்டத்திற்காக அளிக்கப்பெறும் ஆய்வேடு

ஆய்வாளர்
செ.ராஜேஷ் கண்ணா
பதிவு எண்:12901303



தமிழ்த்துறை
காந்திகிராம கிராமிய நிகர்நிலைப் பல்கலைக்கழகம்
காந்திகிராமம் - 624 302
திண்டுக்கல் மாவட்டம்

ஜனவரி - 2018

முனைவர் சி.சிதம்பரம், எம்.ஏ., எம்.ஃ.பில்., பிஎச்.டி.,
உதவிப்பேராசிரியர்
தமிழ்த்துறை
காந்திகிராம கிராமிய நிகர்நிலைப் பல்கலைக்கழகம்
காந்திகிராமம் - 624 302.

மேற்பார்வையாளர் சான்றிதழ்

"சங்ககாலக் கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்" என்னும் தலைப்பில் செ.ராஜேஷ் கண்ணா செய்துள்ள இந்த ஆய்வேடு காந்திகிராம கிராமிய நிகர்நிலைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த்துறையில் அவர் ஆய்வுசெய்த காலத்தில் எனது மேற்பார்வையின்கீழ் தன்னியலாகச் செய்யப்பட்டது என்றும் இந்த ஆய்வேட்டின்மீது ஆய்வாளருக்கு வேறு எந்தப் பட்டமும் அளிக்கப்படவில்லை என்றும் சான்றளிக்கின்றேன்.

இடம்: காந்திகிராமம் **(சி.சிதம்பரம்)**
நாள்: 03.01.2018 **மேற்பார்வையாளர்**

செ.ராஜேஷ் கண்ணா
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர் (முழு நேரம்)
தமிழ்த்துறை
காந்திகிராம கிராமிய நிகர்நிலைப் பல்கலைக்கழகம்
காந்திகிராமம் - 624 302.

ஆய்வாளர் உறுதிமொழி

“சங்ககாலக் கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்” என்னும் தலைப்பில் முனைவர் பட்டத்திற்காகச் செய்யப்பட்ட இந்த ஆய்வேடு எனது சொந்த முயற்சியால் உருவானதே என்றும் இதற்குமுன் வேறு எந்த ஆராய்ச்சிப் பட்டத்திற்கும் இந்த ஆய்வேடு அளிக்கப்பெறவில்லை என்றும் உறுதியளிக்கிறேன்.

இடம்: காந்திகிராமம் **(செ.ராஜேஷ் கண்ணா)**
நாள்: 03.01.2018 **ஆய்வாளர்**

(சி.சிதம்பரம்)
மேற்பார்வையாளர்

<u>நன்றியுரை</u>

“சங்ககாலக் கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்” எனும் தலைப்பில் ஆய்வு மேற்கொள்ள வாய்ப்பளித்த காந்திகிராம கிராமிய நிகர்நிலைப் பல்கலைக்கழகத் துணைவேந்தர், பதிவாளர், தமிழ், இந்திய மொழிகள் புலத் தலைவர், தமிழ்த்துறைத் தலைவர் ஆகியோருக்கு என் உளமார்ந்த நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன்.

ஆய்வினை மேற்கொள்ள பொருள் உதவி வழங்கிய பல்கலைக்கழக மானியக் குழுவிற்கும் (UGC-JRF) என் நன்றியை தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.

எனது முனைவர் பட்ட ஆய்விற்கான தலைப்பைத் தேர்வுசெய்வது முதல் ஆய்வேட்டினை முழுமை செய்வது வரை என்னைச் சிறந்த முறையில் நெறிப்படுத்திய எனது மேற்பார்வையாளர் முனைவர் சி.சிதம்பரம் அவர்களுக்கு எனது உளப்பூர்வமான நன்றியை உரித்தாக்குகின்றேன்.

ஆய்வேடு செம்மையாக அமைவதற்குத் தேவையான ஆலோசனைகள் வழங்கி, நூல்கள் கொடுத்து உதவிய தமிழ்த்துறைப் பேராசிரியர்கள் அனைவருக்கும் எனது நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

ஆய்வேட்டிற்குத் தேவையான நூல்களை வழங்கிய காந்திகிராம கிராமிய நிகர்நிலைப் பல்கலைக்கழக பொது நூலகத்திற்கும், தமிழ்த்துறை நூலகத்திற்கும் என் நன்றியைத் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.

நான் ஆய்வு செய்தபோது, என் அலுவலகப்பணி தொடர்பான வேலைகளை உரியகாலத்தில் சிறப்பாகச் செய்து கொடுத்த அலுவலகப் பணியாளர்கள் அனைவருக்கும் என் நன்றி உரியது.

என் உடன் பயிலும் தோழிகளான இரா.ரீனா, அ.சுகன்யா, தோ.எலிசபெத் ராணி முதலானோருக்கும் என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன். ஆய்வேட்டினைப் பிழைத்திருத்தம் செய்த நண்பர்களான அ.அழகர்சாமி, முனைவர் செ.அருண்குமார், ரா.ரவிக்குமார், க.சிந்தியா, ரா.நாகஜோதி, லோ.துளசிமணி ஆகியோருக்கு என் நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன்.

இவ்வாய்வேட்டிற்கு தேவையான உதவிகளை வழங்கிய எனது பல்கலைக்கழக நண்பர்கள், விடுதி நண்பர்கள் அனைவருக்கும் நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

என்னை ஈன்று சான்றோனாக்கிய என் பெற்றோர்களாகிய அ.செல்லையா - மயிலாவதி அவர்களுக்கு என்றும் கடப்பாடுடையேன். நான் முனைவர் பட்டப்படிப்பை மேற்கொள்ள எல்லா வகையிலும் துணை நின்ற என் உடன்பிறந்த சகோதரர்கள் செ.சுரேஷ் - மீனா, செ.ரமேஷ் - ரமணா ஆகியோருக்கு என்றும் கடப்பாடுடையேன்.

ஈன்று புறந்தந்த என் தாய்க்கும்
சான்றோனாக்கிய என் தந்தைக்கும்
அருள்நெறி காட்டிய என் ஆசானுக்கும்
உறுதுணையாக இருந்த என் அண்ணன்களுக்கும்....

என் உளமார்ந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக்கொள்கிறேன்.

(செ. ராஜேஷ் கண்ணா)

சுருக்கக் குறியீட்டு விளக்கம்

அகத்.	-	அகத்திணையியல்
அகம்.	-	அகநானூறு
அடியார்.	-	அடியார்க்கு நல்லாருரை
அரங்.	-	அரங்கேற்றுகாதை
அழற்.	-	அழற்படுகாதை
இளம்.	-	இளம்பூரணம்
உ.ஆ.	-	உரை ஆசிரியார்
ஊர்.	-	ஊர்காண்காதை
ஊர்.காண்.	-	ஊர்காண்படலம்
எழுத்து.	-	எழுத்ததிகாரம்
ஐங்.	-	ஐங்குறுநூறு
கந்த.	-	கந்தபுராணம்
கம்ப.	-	கம்பராமாயணம்
கலி.	-	கலித்தொகை
கல்.	-	கல்லாடம்
களவு.	-	களவியல்
கற்பு.	-	கற்பியல்
குறள்.	-	திருக்குறள்
குறி.	-	குறிஞ்சிப்பாட்டு
குறுந்.	-	குறுந்தொகை
சிங்க.	-	சிங்கமுவரை படலம்
சிலம்பு.	-	சிலப்பதிகாரம்
சிறுபாண்.	-	சிறுபாணாற்றுப்படை
சீவக.	-	சீவகசிந்தாமணி

சுந்த.	-	சுந்தரகாண்டம்
சூளா.	-	சூளாமணி
சொல்.	-	சொல்லதிகாரம்
திரு.	-	திருமுருகாற்றுப்படை
திவ்ய.	-	திவ்ய பிரபந்தம்
தொ.ஆ.	-	தொகுப்பாசிரியார்
தொல்.	-	தொல்காப்பியம்
நற்.	-	நற்றிணை
நன்.	-	நன்னூல்
நாடு.	-	நாடுகாண் காதை
நாலடி.	-	நாலடியார்
நூற்.	-	நூற்பா
நெடு.	-	நெடுநல்வாடை
ப.	-	பக்கம்
ப.ஆ.	-	பதிப்பாசிரியார்
பக்.	-	பக்கங்கள்
பட்டி.	-	பட்டினப்பாலை
பதிற்.	-	பதிற்றுப்பத்து
பழ.	-	பழப்பாடல்
பழை.நூற்.	-	பழைய நூற்பா
பளிக்.	-	பளிங்கரைபுக்க காதை
பா.	-	பாடல்
பா.வ.	-	பாடல் வரி
பரி.	-	பரிபாடல்
பால.	-	பாலகாண்டம்
பிங்.	-	பிங்கல நிகண்டு

பு.பொ.வெ.	-	புறப்பொருள் வெண்பாமாலை
புறத்.	-	புறத்திணையியல்
புறம்.	-	புறநானூறு
பெருங்.	-	பெருங்கதை
பெரும்.	-	பெரும்பாணாற்றுப்படை
பொரு.	-	பொருநராற்றுப்படை
பொருள்.	-	பொருளதிகாரம்
மணி.	-	மணிமேகலை
மதுரை.	-	மதுரைக்காஞ்சி
மலை.	-	மலைபடுகடாம்
முல்.	-	முல்லைப்பாட்டு
மெய்.	-	மெய்ப்பாட்டியல்
மேலது.	-	மேலே கூறப்பட்டது
மொ.ஆ.	-	மொழிபெயர்ப்பு ஆசிரியர்
யுத்த.	-	யுத்தகாண்டம்
வரி.	-	வரிகள்
வேனிற்.	-	வேனிற்காதை
p.	**-**	**page**
Pp.	**-**	**pages**
Ed.	**-**	**Edition**

பொருளடக்கம்

முன்னுரை

சங்ககாலக் கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்

முன்னுரை

பண்டைத் தமிழர்கள் இசை, நடனம், ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் முதலான நுண்கலைகளையும், இவையல்லாத மனிதனின் வாழ்வியலுக்கு உறுதுணை செய்த பயன்பாட்டுக் கலைகளையும் நன்கு அறிந்திருந்தனர். சங்ககாலத்தில் கலை வளர்த்த சான்றோர்கள் தங்கள் வாழ்வின் பெரும் பகுதியைக் கலைக்காகவே செலவிட்டுள்ளனர். கலைகளை வளர்ப்பதையே தங்கள் வாழ்நாளின் குறிக்கோளாகக் கொண்டிருந்தனர். கலை வேறு வாழ்கை வேறு என்று அறிய முடியாத நிலையில் அவர்களின் வாழ்வானது கலையோடு பின்னிப்பிணைந்திருந்தது. இவ்வாறு கலை வளர்த்தலையே தொழிலாகக் கொண்டிருந்த கலைஞர்களின் வாழ்க்கைமுறை இவ்வாய்வில் முதன்மை பெறுகிறது. சங்ககாலத்தில் இடம்பெற்ற இசை, நடனம், சிற்பம், ஓவியம், கட்டடம் முதலான நுண்கலைகள், இக்கலைகளை வளர்த்தெடுத்த கலைஞர்கள், இக்கலைஞர்கள் சமூகத்தோடு கொண்டிருந்த உறவு நிலைகள், நுண்கலை சார் கருவிகள் குறித்தும் இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

ஆய்வுத் தலைப்பு

சங்ககாலக் கலைஞர்கள் உருவாக்கிய பல்வேறு கலைகளையும், அக்கலைகளை உருவாக்கிய கலைஞர்களின் வாழ்வியலையும் வெளிக்கொணரும் நோக்கில், **“சங்ககாலக் கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்”** எனும் தலைப்பு தேர்வு செய்யப்பட்டுள்ளது.

ஆய்வு நோக்கம்

சங்ககாலத்தில் கலைத்தொழில் செய்த கலைஞர்களின் வாழ்வியல் குறித்து விளக்கும் இவ்வாய்வேடு கீழ்காணும் நோக்கங்களைக் கொண்டு அமைகிறது.

- அடிப்படைத் தேவைகளையே நிறைவேற்றிக்கொள்ள முடியாத சங்ககாலக் கலைஞர்கள் எவ்வாறு கலைகளை வளர்த்தார்கள்? என்பதையும்
- சங்ககாலக் கலைஞர்கள் பயன்படுத்திய கலைசார் கருவிகள் குறித்தும்
- சமுதாயத்தில் அடித்தட்டு வர்க்கங்களாக இருந்த சங்ககாலக் கலைஞர்கள், சமுதாயத்தில் பெற்றிருந்த மதிப்பினையும்
- சங்ககாலம் முதல் இக்காலம் வரை தொடர்ச்சியாகப் பயன்பாட்டில் உள்ள கலைக்கருவிகளின் தொடர்ச்சியினையும், சங்ககாலத்தில் கலை

வளர்த்த கலைஞர்களின் எச்சங்களையும் வெளிப்படுத்தும் நோக்கில் இவ்வாய்வு அமைகிறது.

கருதுகோள்

சங்க காலத்தில் வாழ்ந்த கலைஞர்கள் உயர்நிலையில் வாழ்ந்திருந்தனர் என்பதற்குச் சான்றுகள் காணப்பட்டாலும், அடிப்படைத் தேவைகளான உணவு, உடை, இருப்பிடம் போன்றவற்றிற்கே வழியில்லாமல் துன்பத்தில் வாழ்ந்ததற்கான சான்றுகள் மிகுதியாகக் காணக்கிடைக்கின்றன. நிலையில்லாத இன்பத்தில் மூழ்கிய கலைஞர்கள், தங்கள் வாழ்வின் பெரும்பாலான நாட்களை வறுமையில் கழித்திருக்க வேண்டும் என்பதே இவ்வாய்வின் கருதுகோளாக அமைகிறது.

முதன்மைச் சான்றாதாரங்கள்

சங்க இலக்கியங்களான எட்டுத்தொகையும் பத்துப்பாட்டும் இவ்வாய்வின் முதன்மைச் சான்றாதாரங்களாக அமைகின்றன.

துணைமைச் சான்றாதாரங்கள்

சங்க இலக்கிய ஆய்வுத் தொடர்பான நூல்கள், உரைகள், ஆய்வேடுகள், கட்டுரைகள், திறனாய்வு நூல்கள், நுண்கலை தொடர்பான நூல்கள், நாளிதழ், மின்னிதழ் போன்றவற்றில் வெளிவந்த கட்டுரைகள், அகராதிக்குறிப்புகள், கலைக்களஞ்சிய விளக்கங்கள் போன்றவை இவ்வாய்வின் துணைமைச் சான்றாதாரங்களாக அமைகின்றன.

ஆய்வு எல்லை

பண்டைத் தமிழர்களின் வாழ்வியல் முறைகள் குறித்து விளக்கும் பல பதிவுகள் பதினெண் மேற்கணக்கு நூல்களில் இடம் பெற்றுள்ள போதிலும், கலை தொடர்பான பதிவுகள் மட்டுமே இவ்வாய்வில் முதன்மை பெறுகின்றன. ஆய்வு எல்லை கருதி இசை, நடனம், ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் சார்ந்த பதிவுகள் இவ்வாய்வில் எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

ஆய்வு அணுகுமுறை

சங்க இலக்கியங்களில் இடம்பெறும் கலைகள் தொடர்பான செய்திகளை விளக்கியுரைப்பது ஆய்வின் தெளிவிற்கு வழிவகுக்கும். எனவே, இவ்வாய்வில் ‘விளக்கவியல் அணுகுமுறை’ (Descriptive Approach) பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. பல்வேறு கலைஞர்களையும், அவர்கள் பயன்படுத்திய இசைக்கருவிகளையும் தொகுத்து அவற்றைத் தனித்தனியே பட்டியலிட்டுக் கூறுவதற்குப் ‘பகுப்பாய்வு

அணுகுமுறையும்’ (Analytical Approach), கலைஞர்களின் சமூகப் பின்புலத்தையும், அவர்கள் சமூகத்தில் பெற்றிருந்த முக்கியத்துவத்தினையும் அறிவதற்குச் ‘சமூகவியல் அணுகுமுறையும்’ (Sociological Approach) இவ்வாய்வில் பின்பற்றப்பட்டுள்ளது.

ஆய்வு முன்னோடிகள்

சங்ககாலக் கலைகள் தொடர்பாக எழுந்த ஆய்வுகள் அருகியே காணப்படுகின்றன. தமிழ் இலக்கியச் சூழலில் சங்ககாலக் கலைகள் தொடர்பாக இதுகாறும் நிகழ்த்தப்பட்ட ஆய்வுகளாவன.

ஆய்வு நூல்கள்

- வெ.வரதராசன் - தமிழ்ப்பாணர் வாழ்வும் வரலாறும் (1973)
- ஆர்.ஆளவந்தார் - தமிழர் தோற்கருவிகள் (1981)
- இரா.இளங்குமரன் - பாணர் (1989)
- கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் - சங்க இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக்கோட்பாடும் (1998)
- மயிலை சீனி வேங்கடசாமி - தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள் (2004)
- கா.சிவதம்பி - பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம் (2005)
- வெ.மு.ஷாஜகான் கனி - தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும் (2010)
- க.காந்திதாசன் - சங்க இலக்கியத்தில் பாணர் வாழ்வியல் (2011)
- பக்தவத்சல பாரதி - பாணர் இனவரைவியல் (2012)

ஆய்வேடுகள்

- க.ஜோதிமுருகன் - சங்க காலக் கலைஞர்களின் வாழ்வும் படைப்பும் (முனைவர்பட்ட ஆய்வேடு, பாரதியார் பல்கலைக்கழகம் - 2008)
- மா.சம்பத்குமார் - சங்க இலக்கியத்தில் கலைஞர்களின் வாழ்வியலும் பாணர்களின் தற்கால நிலையும் (முனைவர்பட்ட ஆய்வேடு, பாரதியார் பல்கலைக்கழகம் - 2009)

- மா.மணிகண்டன் - காலந்தோறும் தமிழர் இசை (முனைவர்பட்ட ஆய்வேடு, அழகப்பா பல்கலைக்கழகம் - 2013)

'சங்ககாலக் கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்' எனும் இவ்வாய்வு மேற்கண்ட ஆய்வுகளில் இருந்து மாறுபட்ட கோணத்தில் அமைந்துள்ளது. சங்ககால நுண்கலைகள் குறித்து தனித்தனியே ஆய்வுகள் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ள சூழலில் இசை, நடனம், ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் ஆகியவற்றை ஒருங்கிணைக்கும் முறையில் இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இசைக்கருவிகள் குறித்தும், அதன் நீட்சி குறித்தும் விரிவாகப் பேசுகிறது. சங்ககாலத்தில் நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டதற்கான சில குறிப்புகளை முன்வைக்கிறது. மேலும், இவ்வாய்வு சங்ககாலத்தில் வாழ்ந்த கலைஞர்களின் எச்சங்கள் குறித்தும், அவர்கள் உருவாக்கிய கலைகளின் தொடர்ச்சி குறித்தும் புதிய நோக்கில் விளக்க முற்படுகிறது.

ஆய்வேட்டின் அமைப்பு

'சங்ககாலக் கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்' எனும் இவ்வாய்வு முன்னுரை முடிவுரை நீங்கலாக நான்கு இயல்களாகப் பகுக்கப்பட்டுள்ளது.

1. தமிழரும் கலைகளும்
2. இசையும் இசைசார் கருவிகளும்
3. கலைசார் நுட்பங்கள்
4. கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்

இயல் விளக்கங்கள்

முன்னுரையில் ஆய்வுத் தலைப்பு, ஆய்வு நோக்கம், கருதுகோள், முதன்மைச் சான்றாதாரங்கள், துணைமைச் சான்றாதாரங்கள், ஆய்வு எல்லை, ஆய்வு அணுகுமுறை, ஆய்வு முன்னோடிகள், ஆய்வேட்டின் அமைப்பு, இயல் விளக்கங்கள் ஆகியவை குறித்து விளக்கப் பெற்றுள்ளன.

'தமிழரும் கலைகளும்' எனும் முதலியல், கலை தொடர்பான வரையறைகள், அதன் பயன்பாடு, கலை குறித்த அறிஞர்களின் பார்வை, கலை - சொல்லாட்சி, கலைகளின் தோற்றம் பற்றிய சிந்தனை, அறுபத்து நான்கு கலைகள் குறித்த விளக்கம் ஆகிய செய்திகளை முன்வைக்கிறது. மேலும், சங்ககாலம் அல்லாத களப்பிரர் காலம் முதல் தற்காலம் வரையிலான கலைச் செயல்பாடுகள் குறித்த செய்திகளையும், சங்க காலத்தில் வழங்கப்பட்ட

கலைகளின் தொடர்ச்சியையும், கலைஞர்களுக்கும் சமுதாயத்திற்குமான உறவு நிலைகளையும் இவ்வியல் ஆராய்கிறது.

‘இசையும் இசைசார் கருவிகளும்’ எனும் இரண்டாமியல், சங்க காலத்தில் வழங்கப்பட்ட மிடற்றுப்பாடல், நரம்புக் கருவிகள், தோல் கருவிகள், துளைக்கருவிகள், கஞ்சக்கருவிகள் பற்றி தனித்தனியாகப் பகுத்து ஆராய்கிறது. நரம்பிசைக் கருவிகளான வில்யாழ், பேரியாழ், சீறியாழ், செங்கோட்டியாழ், மகரயாழ் முதலானவற்றையும் யாழுக்குரிய மரங்கள், வீணை, கோட்டுவாத்தியம், கின்னரம், கின்னரி போன்றவற்றையும் துளைக்கருவிகளான குழல் பற்றியும் தோற்கருவிகளான முழவு, பறை, முரசு, தண்ணுமை, கிணை, தடாரி, பதலை, தட்டை, தொண்டகம், ஆகுளி, எல்லரி, சல்லி, துடி, வயிர், சங்கு, உடுக்கை, மகுளி, பம்பை, மத்தரி ஆகியவற்றையும் கஞ்சக் கருவியான பாண்டில் குறித்தும் விரிவாக ஆராய்கிறது.

‘கலைசார் நுட்பங்கள்’ எனும் மூன்றாமியல், நடனம், ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் முதலான கலைகளுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட கலைசார் கருவிகள் குறித்து ஆராய்கிறது. நடனக் கருவிகள், வள்ளிக்கூத்து, நாட்டுக்கூத்து, குரவைக்கூத்து, குரவைக்கூத்தும் ஏழிசையும், வெறியாட்டு, பேய் ஆடல், போர்க்கள ஆடல், நாடகக்கூறுகள், அரங்கு, மூவகை எழினிகள், ஓவச்செய்தி, சித்திரமாடம், சுவர் ஓவியம், தொய்யில் எழுதுதல், மடலேறுதல், புனையா ஓவியம், கண்ணுள் வினைஞர், பலவகை வண்ணங்கள், ஓவியத்திற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட பொருள்கள், சிற்பக்கலை, சிற்பக்கலையின் முன்னோடி, மரச்சிற்பங்கள், தேன் மெழுகுமுறை, பொள்ளல்முறை, சங்ககாலக் கட்டடக்கலை, மக்கள்வாழ் கட்டடங்கள், குரம்பை வீடுகள், மன்னர்வாழ் கட்டடங்கள், மகேசன்வாழ் கட்டடங்கள் ஆகிய உட்பிரிவுகளின்கீழ் இவ்வியல் ஆராய்கிறது.

‘கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்’ எனும் நான்காமியல் சங்க காலத்தில் வாழ்ந்த இசை, நடனம், ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் முதலான கலைகளை வளர்த்த கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியலை ஆராய்கிறது. கலையின் இன்றியமையாமை, கலைஞர் சொல்லாய்வு, சங்ககாலக் கலைஞர்கள், பாண் மரபினர், பாணர், பாணர்களின் கலைத்தொழில், கலை நிகழ்தளங்கள், பாண்கடன், பாண்சேரி வாழ்விடம், பாணனும் தூதும், அரசனாக விளங்கிய பாணர்கள், அரசியல் பணி, அரசியல் கீழிறக்கம், இலக்கிய முன்னோடிகள், பாணர்களின் எச்சம், பாணர் சமுதாயத்தில் பிரிவுகள், கேரளத்தில் பாணர்கள், இலங்கையில் பாணர்கள், பாணர்களின் வீழ்ச்சி நிலைக்கான காரணங்கள், பாடினி, பாடினியின் தோற்றம், விறலியர், விறலியர் - சொற்பொருள் விளக்கம்,

விறலியரின் உடற்தோற்றம், கூத்தர், கூத்தர்களின் தோற்றம், பொருநர், கோடியர், வயிரியர், கண்ணுளர், துடியர், பறையர், இயவர், நகைவர், அகவுநர், அகவன் மகள், கட்டுவிச்சி, சூதர், இளையர், கைவல் இளையர், குறுங்கூளியர், உருவெழு கூளியர், வேலன் ஆகிய கலைஞர்களின் வாழ்வியல் குறித்து விரிவாகப் பேசுகிறது.

ஒவ்வோர் இயலிலும் கண்டறியப்பட்ட முடிவுகள், முடிவுரையாகத் தொகுத்துத்தரப்பட்டுள்ளன. மேலாய்வுக் களங்களும் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. ஆய்விற்குப் பயன்பட்ட நூல்களின் பட்டியல் பின்னிணைக்கப்பட்டுள்ளன.

இயல் - 1

தமிழரும் கலைகளும்

1. தமிழரும் கலைகளும்

கலைகளில் சிறந்து விளங்கும் நாடே பண்பட்ட நாடாகக் கருதப்படும். ஒரு நாட்டின் பண்பாடு அந்நாட்டில் உருவாக்கப்பட்ட கலைகளின் வளர்ச்சியைக் கொண்டு நிர்மாணிக்கப்படுகிறது. பண்டைத் தமிழர்கள் ஆதி காலம் முதலே கலை ஆர்வமுடையவர்களாக இருந்துள்ளனர். கலை வேறு, வாழ்க்கை வேறு என்று அறிய முடியாதபடி கலையோடு இணைந்தே வாழ்ந்தனர். இதனை அகப்புறச் சான்றுகள் உணர்த்துகின்றன. இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தோற்றம் பெற்ற கலைகள், பல்வேறு பரிணாம வளர்ச்சிகளைக் கடந்து வந்துள்ளன. சங்க காலத்திற்குப் பிற்பட்ட ஒவ்வொரு கால இடைவெளியிலும் பல்வேறு அரசர்கள் அரசாண்டனர். அவர்கள் கலைகளை தம் வாழ்வியலின் வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் பயன்படுத்திக் கொண்டனர். கலைகளைச் சிறப்புடன் வளர்த்த அரசர்கள் தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றில் நீங்கா இடத்தைப் பிடித்தனர். சங்ககாலத்தில் தோற்றம் பெற்ற பல்வேறு கலை வடிவங்கள், பிற்காலங்களில் அரசாண்ட மன்னர் பலரால் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டன. அவ்வகையில் சங்ககாலம் அல்லாத, களப்பிரர் காலம் முதல் தற்காலம் வரையிலான காலங்களில் கலைகள் எவ்வாறு வளர்ச்சி பெற்றுள்ளன என்பதை இவ்வியல் ஆராய்கிறது.

கலை - சொற்பொருள் விளக்கம்

கலை என்றால் என்ன? என்ற வினாவிற்கு விடை காணுதல் சிக்கலுடையதாகவே உள்ளது. பயிற்சியாற் கற்கப்படுவன கலைகள் என்பார் தேவநேயப்பாவாணர். மனிதனின் எல்லா வகைச் செயல்களுமே முறையாகப் பயிற்சி பெற்றுச் செய்யப்படும் போது கலைத் தன்மையைப் பெறுகின்றன. எனவே, எவ்வகையான வேலையைச் செய்யும் போதும் முறையான பயிற்சி என்பது அவசியமாகிறது. கலையானது கடவுள் தன்மையை வெளிப்படுத்துவதற்கு உரியதொரு சாதனமாகும். ஒவ்வொரு மனிதனுக்குள்ளும் உள்ள கடவுள் தன்மை, கலைகளை வாயிலாகக் கொண்டு வெளிப்படுகின்றன என்று கூறுவர். ‘‘கலை உள்ளத்து உணர்வுகளின் வெளிப்பாடு; மனிதனின் ஆறாம் அறிவிற்கு எடுத்துக்காட்டு; மனிதனின் அனைத்துக் கண்டுபிடிப்புகளுக்கும் மூலம்; நாகரிகத்தின் தொட்டில்; கற்பனையும் இயற்கையும் ஒன்று கலக்கும் நிகழ்வு; உணர்வுகளைத் தூண்டும் ஆற்றல்; மனங்களையும் இனங்களையும் இணைக்கும்; ஒற்றுமையை வளர்க்கும்; கவலைகளை மறக்கச் செய்யும் படைப்பே கலை’’[1] என்று கலைகளின் பல்வேறு பண்புகளை விளக்கியுரைப்பார் காந்திதாசன். மனிதனின் பல்வேறு

வளர்ச்சியில் கலை உணர்வானது முக்கிய இடம் வகிக்கிறது. கலை உணர்வுடன் செயல்படுபவனின் செயல்கள் அனைத்தும் மற்றவற்றிலிருந்து தனித்தன்மையைப் பெறுவதோடு முழுமைத் தன்மைகளையும் அடைகிறது.

கலை என்னும் சொல் ‘கல்’ என்ற ஏவற் பகுதியில் இருந்து பெறப்பட்டதாகும். கல்வி என்ற சொல்லும் இதன் பொருளிலேயே கையாளப்படுகிறது. கலை என்னும் சொல் மானின் ஒரு வகைமையையும், ஆண் குரங்கினையும் குறிக்கும் எனத் தொல்காப்பியம் சுட்டுகிறது. இதனை,

‘‘இரலையும் கலையும் புல்வாய்க்குரிய’’ (தொல்.நூற்.1544)

‘‘கலை என்காட்சி உழைக்கும் உரித்தே’’ (தொல்.நூற்.1545)

என்ற நூற்பாக்களின் வழி அறியமுடிகிறது. இவற்றிலிருந்து கலை என்னும் சொல் தொல்காப்பியர் காலத்தில், தற்போது வழங்கும் பொருண்மையில் வழங்கப்படவில்லை என்பதை உணர முடிகிறது. அதேபோலப் பழந்தமிழ் நூல்களான எட்டுத்தொகையிலும் பத்துப்பாட்டிலும் கலை என்னும் சொல்லாட்சி இன்று வழங்கப்படும் பொருண்மையில் வழங்கப்படவில்லை. நுண்கலைகள் உள்ளிட்ட பல்வேறு கலைகளும் சிறந்து விளங்கிய சங்கப் பாக்களில் கலை என்ற சொல் இல்லாதது கவனத்திற்குரியது. இச்சொல்லானது பெரும்பாலும் கலைமானைக் குறிப்பதற்காகவே பயின்று வந்துள்ளது.

‘‘கலைபாய்ந்து உதிர்ந்த மலர்வீழ் புறவின்’’ (பெரும்.496)

‘‘கலை தாய, உயர் சிமையத்து’’ (மதுரை.332)

‘‘கலை ஒழி பிணையின் கலங்கி, மாறி’’ (நற்.37:6)

‘‘அறு மருப்பு எழிற் கலை புலிப்பால் பட்டென’’ (புறம்.23:18)

மேற்கண்ட சங்கப்பாக்களில் ‘கலை’ என்னும் சொல் மானின் ஒரு வகையினைக் குறிப்பதாகவே பயின்று வந்துள்ளது. கலைப் பெருக்கமும் கல்விச் செறிவும் மிகுந்திருந்த சங்ககாலப் பகுதியில் கலை என்ற சொல் இல்லாமல் இருந்திருக்க வாய்ப்பில்லை.

‘‘அருந்தலை இரும்பாணர் அகன்மண்டைத் துளையுரீஇ
இரப்போர் கையுளும் போகிப்
புரப்போர் புன்கண் பாவை சோர
அஞ்சொல் நுண்தேர்ச்சிப் புலவர் நாவில்’’ (புறம்.235:10-13)

என்ற பாடலில், அதியமானின் மார்பை ஊடுருவிச் சென்ற வேலானது பாணரது அகலிய மண்டையையும் துளைத்துச் சென்றது என ஔவையார் பாடியுள்ளார்.

இப்பாடலில் ‘அருந்தலை’ என்பதற்கு ‘அருங்கலை’ என்றொரு பாடமுண்டு என உ.வே.சாமிநாதையர் காட்டியுள்ளார். உ.வே.சாமிநாதையர் அவர்களின் பாடபேதம் பொருத்தமாக இருக்கும் என கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் உடன்படுகிறார். ‘‘சங்கம் என்ற அமைப்பிருந்திருப்பினும் அதனைக் குறிக்கின்ற சங்கம் என்ற சொல் சங்ககாலத்துப் பயிலாமையால் அவ்வமைப்பை இல்லையெனில் பொருந்தாது. அஃதொப்பவே ‘கலை’ என்னும் சொல்லைப் பெருக வழங்காமை பற்றி அக்காலத்துக் கலைகள் இலவெனக் கூறவும் சாலாது’’[2] என்று கூறியிருப்பதும் கவனத்திற்குரியது. எனவே, கலை என்ற சொல் தற்காலப் பொருண்மையில் சங்க காலப்பகுதியில் பெருவழக்குப் பெறாமையை உணர முடிகிறது.

சிலம்பில் கலை சொல்லாட்சி

கி.பி இரண்டாம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய காப்பியமான சிலப்பதிகாரம் சங்க காலத்தை ஒட்டிய சமூகச் சூழல்களைக் காட்டுவனவாகவே உள்ளது. தன்னுணர்ச்சிப்பா என்ற நிலையில் இருந்து காப்பியம் என்ற நிலைக்கு உயர்ந்ததை உணர்த்தி நிற்கிறது. இக்காப்பியத்துள் ‘கலை’ எனும் சொல்,

‘‘எண்ணென் கலையும் இசைந்துடன் போகப்’’ (சிலம்பு.வேனிற்.64)
‘‘எண்ணாள் கிரட்டி இருங்கலை பயின்ற’’ (சிலம்பு.அழற்.138)
‘‘எண்ணென் கலையோர் இருபெரு வீதியும்’’ (சிலம்பு.ஊர்.66)

முதலான பாடல்களில் தற்காலத்தில் வழங்கும் பொருண்மையிலேயே கையாளப்பட்டுள்ளது.

‘கலை’ என்ற சொல்லுக்கு இணையான ஆங்கிலச் சொல் ‘Art’ எனப்படும். Art என்ற இலத்தீன் மொழிச்சொல் திறன், உணர்வு என்ற பொருளைக் குறிக்கும். கலை என்ற சொல்லை கல்+ஐ எனப் பிரிப்பர். கலை என்பது கல் என்ற வேர்ச் சொல்லில் இருந்து தோன்றியதே. கல்விக்கும் கலைக்கும் ‘கல்’ என்ற வேர்ச்சொல்லே பொதுவானது. கலை என்ற சொல்லும் கல்வி என்ற சொல்லும் ஒரு பொருளையே உணர்த்துகின்றன. கற்றல் என்பதே இவ்விரு சொற்களுக்குமுள்ள பொதுப்பொருளாகும். கலை எனும் சொல்லிற்குக் ‘கல்வி’ என்பதே பொருளாகச் சேந்தன் திவாகர நிகண்டு கூறுகிறது. தமிழில் வழங்கும் ‘கலை’ எனும் சொல் வடமொழியில் ‘கலா’ எனத் திரிந்து வழங்கும். இச்சொல்லை முதன்முதலில் சமஸ்கிருதத்தில் பயன்படுத்தியவர் காளிதாசராவார். இவரின் காலம் கி.பி. 5-ஆம் நூற்றாண்டு ஆகும். ‘கலாவதி’

‘கல்பனா’ என்று காளிதாசன் பயன்படுத்தியுள்ள சொற்களில் கலை வேர்ச் சொல்லாக அமைந்து இருக்கிறது. இதனைத் திராவிட மொழிச் சொல்லாகவே ஆர்.எல்.டர்னர் (R.L.TURNER) போன்ற மொழி நூலறிஞர்கள் கொண்டுள்ளனர். இதனால் ‘கலை’ என்னும் சொல் தமிழ் மொழிக்கே உரியது என்று கொள்ளலாம். கலை என்ற சொல்லை கி.பி. 2-ஆம் நூற்றாண்டிலேயே சிலப்பதிகார ஆசிரியர் இளங்கோவடிகளால் இன்றைய பொருண்மையில் கையாளப்பட்டுள்ளதையும் மேலே கண்டுள்ளது நினைவு கூறத்தக்கதாகும். திராவிட மொழிகளின் சொற்பிறப்பியல் அகராதி கலை என்னும் சொல்லைத் தமிழ்ச் சொல்லாகவே காட்டுவதோடு, பிற திராவிட மொழிகளில் எல்லாம் அச்சொல் பெரு வழக்கில் உள்ளதைப் புலப்படுத்துகிறது.

கலை - வகைகள்

கலைகளை காட்சிக்கலை, கேட்புக்கலை என்ற இரண்டு பெரும் பிரிவில் வைத்துப் பார்ப்பது பொதுவான மரபாகும். கண்ணால் பார்த்து அனுபவிக்கும் காட்சிக்கலையும், காதால் கேட்டு இன்புறும் கேட்புக்கலையும் எல்லாக் கலைகளுக்கும் அடிப்படையாக உள்ளன. வெளி (Space) சார் ஓவியம், சிற்பம் போன்றவை காட்சிக் கலைகளாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. காலம் (Time) கேள்வி சார்ந்த வடிவில் அமையும் ஒலிக் கோர்வைகள் அனைத்தும் கேட்புக்கலையாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. இவ்விரு கேட்புக் கலையும் காட்சிக் கலையும் ஒன்றாக இணையும் நிலையில் நிகழ்த்துகலை உருக்கொள்கின்றது.

கலைகளின் இயல்புகள்

கலையின் இயல்புகள் குறித்து பல்வேறு அறிஞர்கள் விளக்கம் அளித்துள்ளனர். “கலை என்பது உணர்வின் வெளிப்பாடு. அது உணர்வை வெளியிடுவதுடன் பிறருக்கும் அவ்வுணர்வை ஊட்டும் பெருமையுடையது”[3] என கலையின் இயல்பு குறித்து டால்ஸ்டாய் கூறுவார். “கலையென்றால் உணர்ச்சிகளைக் கவர வேண்டும், களிப்பூட்டி அறிவினைப் போய்க் கவ்வ வேண்டும்”[4] என்பார் நாமக்கல் கவிஞர். “கலை என்பது பல பண்புக் கூறுகளை, பல நோக்கங்களை உட்கொண்டது. வாழ்க்கை என்பது என்ன? என்ற வினாவைப் போல் கலை என்பது யாது? என்ற வினாவும் சிக்கலுடையது”[5] என்று கூறுவார் ஜான் கென்னடி. சிறந்த கலையானது உணர்வை வெளிப்படுத்துவனின் உள்ளக்கருத்தைக் காண்பவனிடத்தில் கொண்டு செல்லும் பண்பைப் பெற்றிருக்கும்.

கலைகளின் தோற்றம்

கலைகளின் தோற்றம் குறித்து பல்வேறு கருத்துக்கள் நிலவுகின்றன. இக்கருத்துக்கள் யாவும் அனுமானத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்தவையாக உள்ளன. கலைகளின் தோற்றம் குறித்து அ.கா.பெருமாள் கூறும்போது, ‘‘இன்பத்தை அடிப்படை நோக்கமாகக் கொண்டு கலைகள் முதன் முதலில் தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்று கூறுவது பொருத்தமாக அமையும். சமய உணர்வு, அச்சவுணர்வு, நோய்த்தடுப்பு, பேயோட்டல், திறமைகாட்டல், வலிமை பெருக்கல், பொழுதுபோக்கு என்று பலவிதமாகக் கலைகளின் நோக்கத்தைப் பெருக்கிக் கொண்டே போகலாம். நன்றிக்கடன், வீரவணக்கம், முன்னோர் நினைவு போன்ற பலவற்றைக் கொண்டாட விழாக்கள் அமைத்து கலை நிகழ்ச்சிகளாய்ப் பலவிதமாக நடத்தியிருக்கலாம். விழாவின் நோக்கம் சுவையாக நிறைவேறக் கலைகளை அதற்குத் தக்கவாறு அமைத்திருக்கக் கூடும். ஆடல், பாடல் போன்ற பலவிதமாகத் திறமைகளைப் பிறர் விரும்பி ஏற்கும் முறையில் சில கலைகளை மனிதன் உருவாக்கி இருக்கலாம். பருவ மாற்றத்தை உணர்த்தவும், வாழ்க்கைப் பருவங்களை நினைவுபடுத்தவும், நம்பிக்கைகளை உறுதி பெறச் செய்யவும், நல்லவற்றை அறிவிக்கவும், வாழ்வை நெறிப்படுத்தவும், சமூக உணர்வுகள் வலிமை பெறச் செய்யவும், பரம்பரைப் பண்பாட்டுணர்வைக் காக்கவும் கலைகள் மூலம் முயன்றிருக்கலாம்’’[6] என்று விளக்குவார். எனவே கலையின் நோக்கம் பன்முகத்தன்மை கொண்டது என்பதை அறிய முடிகிறது.

அஃறிணை உயிர்களான பறவைகள், விலங்குகள் எழுப்பும் ஒலிகளைப் போலவே மனிதனும் ஒலியை எழுப்ப ஆரம்பித்தான். இவ்வொலிகளை சில வரையறைகளுக்கு உட்படுத்தி, ஏற்ற இறக்கங்களை உண்டாக்கி ஓர் ஒழுங்குமுறைப்படுத்தினான். இத்துடன் தனது இன்ப துன்ப உணர்வுகளைச் சேர்த்துக் கொண்டு பாட ஆரம்பித்தான். இவை பின்னாளில் இசைக்கலை பிறப்பதற்கு மூலமாக இருந்தது. மனித வரலாற்றின் தொடக்கத்தில் நிர்வாண நிலையில் இருந்து மனிதனுக்கு வெட்கவுணர்வு தோன்றியது. இதன் காரணமாக இலை, தழை, கொடிகளை ஆடையாக வடிவமைத்துக் கொண்டான். பின் பருத்தியிலிருந்து பஞ்சின் நூலால் நெய்யப்பட்ட ஆடையை உருவாக்கிக் கொண்டான். ‘போலச் செய்தல்’ என்னும் அடிப்படையில் மனிதன் தான் கண்டு ரசித்து, கேட்டு உணர்ந்த உணர்வுகளைப் பிறருக்கு வெளிப்படுத்தினான். அவ்வுணர்வுகள் தொடக்கத்தில் இயற்கையின் வெளிப்பாடாகவும், பின் விலங்குகளின் வெளிப்பாடாகவும், அவற்றைத் தொடர்ந்து தன்னுடைய செயலாகவும் மாறின. மொழிகள் தோற்றம் பெறாத காலத்தில் சைகையின்

மூலமே மனிதன் தன் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தியுள்ளான். மொழிகளுக்கெல்லாம் மூலமாக சைகை மொழியும், அதனைச் சார்ந்து உணர்வுடைய ஒலிக்குறிப்புமே இருந்துள்ளது. கலைகள் மேற்கண்டவாறே பரிணாம வளர்ச்சி பெற்றுள்ளன. ஆதி மனிதனுடைய இசை உணர்வானது ஓசை மிகுந்து காணப்படும் நிலையிலும், பின்னர் செப்பம் செய்து ஒலியைக் குறைத்து இனிமை பெருகிய நிலையிலும் காணப்பட்டுள்ளது.

பண்டைக் காலத்தில் தமிழர்களிடையே வழங்கப்பட்டு வந்த கலைகள் பல்வேறு பரிணாமங்களைக் கடந்துள்ளன. ஆரம்ப காலங்களில் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் ஒலிக்குறிப்புகளைப் பயன்படுத்தினான். பேச்சு உண்டாயிற்று. ஒலிக்குறிப்புகளை மறவாமல் இருக்க ஒலிகளுக்கு உருவக் குறியீடு கொடுத்தனர். எழுத்து உண்டாயிற்று. தனது எண்ணங்களைப் பிறருக்கு எழுத்து மூலமாய்ச் சொல்ல இலக்கியம் உண்டாயிற்று. மலைகளில் தனது உணர்வுகளைக் கற்களால் செதுக்கச் சிற்பக்கலை உண்டாயிற்று. ஊனை உண்ட பின் தோல்களை ஆடைகளுக்காக மரத்தில் கட்டி வைத்தான். தோற்கருவி உண்டானது என்று கலைகளின் ஆரம்பகால வளர்ச்சியை அறியமுடிகிறது.

ஆயகலைகள் அறுபத்து நான்கு

கலைகள் அறுபத்து நான்கு வகைப்படும் என்பர். இக்கருத்து பரவலாக இந்தியா முழுவதிலும் நிலவிவந்துள்ளது. ஆனால் அறுபத்து நான்கு என்னும் பகுப்பு எவ்வித வரையறைகளுக்கும் உட்பட்டது அல்ல. அறுபத்து நான்கு முத்திரைகள், அறுபத்து நான்கு மாயைகள், அறுபத்து நான்கு யோகினிகள் என்பதைப் போலவே கலைகளும் அறுபத்து நான்கு என எண்ணப்பட்டன். அறுபத்து நான்கு கலைகள் என்பதை 'சது சஷ்டி கலா' என்பர். ஏழு பிறவி, ஏழுகடல் என்பதனைப் போலவே அறுபத்து நான்கு கலைகள் என்பதும் ஒரு புராணக் கருத்தாகும். இப்பகுப்பு முறைகள் வடமொழியைப் பின்பற்றி எழுந்ததாகும்.

பாகவத புராணம், விஷ்ணு புராணம், அரிவம்சம் முதலான நூல்களில் அறுபத்து நான்கு கலைகள் பற்றி சொல்லப்பட்டிருந்தாலும் விளக்கமும் விரிவும் அதில் காணப்படவில்லை. பாகவத நூலுக்கு உரையெழுதியவர்களில் சனாதன கோசுவாமி என்பார் இக்கலைகளை விளக்கியுள்ளார். அரசக்குடியில் பிறந்த ஒவ்வொருவரும் இக்கலைகளில் தேர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பது பண்டைய கால மரபாகவே குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை, 'காவற் கமைந்த அரசு துறை போகிய' (பதிற்.74:20) என பதிற்றுப்பத்து நவிலும். நாட்டை ஆட்சி

செய்யும் அரசர்கள் பல துறையிலும் பயிற்சி பெற்று தேர்ச்சியுடையவர்களாக விளங்கியுள்ளதைச் சங்க இலக்கியங்கள் உணர்த்தி நிற்கின்றன.

அறுபத்து நான்கு கலைகள் பற்றிய செய்திகள் வாஜ்சாயனரின் காம சூத்திராவில் எடுத்தியம்பப்பட்டுள்ளன. 1. வாய்ப்பாட்டு 2. கருவிசை 3. ஆடல் 4. ஓவியம் 5. நெற்றிக்கழகு செய்யும் இழையணி 6. கூலங்களாலும் மலர்களாலும் பல்வகை உருச்சமைத்தல் 7. பூக்களை நிரைப்படுத்துதல் 8. பற்கள் துணி, முடி, நகம் இவற்றுக்கு வண்ணந்தீட்டல் 9. தரையில் வண்ண ஓடுகள் பதித்தல் 10. படுக்கை சமைத்தல் 11. நீரில் இசையொலி எழுப்புதல் 12. நீர் விளையாட்டு 13. மந்திரங்களின் பயன்பாடு 14. பல்வேறு மாலை சமைத்தல் 15. தலையணி செய்தல் 16. உடற்குரிய அணி ஆடை தேர்தல் 17. உடைகளில் தந்தம் உலோகம் ஆகியவற்றாலான அணி பதித்தல் 18. மணப்பொருள் சமைத்தல் 19. அணிகளை இயற்றுதல் 20. மாயவித்தை 21. களிம்பு செய்தல் 22. எறியும் பொருட்களை விரைந்து பற்றுதல் 23. உணவு சமைத்தல் 24. இன்சுவைக் குடி சமைத்தல் 25. ஊசிவேலை 26. உருவத்தையல் 27. வீணை இசைத்தல் 28. விடுகதை விடுத்தல் 29. போட்டிப் பனுவல் செய்தல் 30. ஒலித்தற்குரிய செய்யுள் யாத்தல் 31. காவியமிசைத்தல் 32. நாடகம் 33. பிறர் அடியெடுத்துக் கொடுக்கப் பாடுதல் 34. இருக்கை செய்தல் 35. உலோகப் பொருள் செய்தல் 36. தச்சுச்தொழில் 37. கட்டடக்கலை 38. விலை மதிப்புமிக்க மணிகள், உலோகங்களை மதிப்பிடல் 39. உலோகக்கலவை 40. அணிகள் வண்ணங்கள் நிலத்தடி இருப்புகள் அறிதல் 41. தோட்டப் பணி 42. கோழிச்சண்டை ஆட்டுச்சண்டை 43. கிளி மைனா இவற்றைப் பாடவும் பேசவும் பழக்குதல் 44. கூந்தல் ஒப்பனை 45. சொல்லணி 46. அணிபடப் பேசுதல் 47. பிறமொழி அறிதல் 48. பூப்பல்லக்கியற்றல் 49. சகுனம் அறிதல் 50. இயந்திரக் கலவை நுட்பம் 51. நினைவாற்றல் 52. ஒருமுறை கேட்டவை கிளத்தல் 53. குறியீடறிதல் 54. சொற்பிறப்பியலறிவு 55. அகராதியியலறிவு 56. யாப்பு உருவக அறிவு 57. மாறுவேடம் புனைதல் 58. அழகுபட உடுத்தல் 59. சூது 60. சூதாட்ட நுட்ப அறிவு சூழ்ச்சியறிதல் 61. பொம்மை செய்தல் 62. ஒழுகலாறு 63. வெற்றிக்குரிய அறிவியல் திறன் 64. ஊடற்கூறு என விரிவாக விளக்குகிறது. இக்கலைகள் யார் மூலம் அறிந்து கொள்ளலாம் என்ற செய்தியையும் கூறியுள்ளது. அரச மகளிரும் அமைச்ச மகளிரும் ஆடல் மகளிரும், செவிலியின் மகள், தோழி, தாயுடன் பிறந்தாளின் மகள், நம்பிக்கைக்குரிய முதியவள், பொருளிரந்து வாழும் பட்டறிவு மிக்கவன், தமக்கை ஆகியோரின் வழியாக இக்கலைகளை அறியலாம் என்கிறது. அறுபத்து நான்கு கலைகளையும் பெண்டிருக்குரியவையாகச் சுட்டும் மரபு

பின்பற்றப்பட்டுள்ளன. பெண்களைக் காட்டிலும் ஆண்கள் உடல் உழைப்பை மிகுதியாக செய்யும் காரணங்களால் ஆடவரின் கலைகளை மிகுதிப்படுத்தி கூறுவாரும் உளர். ‘‘சமண நூல்களில் ஆடவர் கலைகள் எழுபத்திரண்டு என்றும், பெண்டிர் கலைகள் அறுபத்து நான்கு என்றும்’’[7] கலைக்களஞ்சியம் சுட்டும். எனவே, கலைகளின் வகைப்பாடு என்பது எவ்வித வரையறைகளுக்கும் உட்பட்டது அல்ல என்பதை அறியமுடிகிறது.

உணர்வுத் தூண்டலும் சிந்தனைக் கிளர்ச்சியும்

கலை என்பது மனிதன் கண்டு இன்புற்ற உணர்வுகளின் தூண்டலாகும். மனிதனின் ஒவ்வொரு செயலுக்கும் ஏதேனும் ஒரு தூண்டல் அடிப்படையாக இருக்கும் என்பது உளவியலாளர்களின் கருத்தாகும். அனைத்துக் கலைகளின் நோக்கமும் உலகியலோடு தொடர்புடைய நமது உணர்வுகளைத் தூண்டுவதே ஆகும். கலை என்ற சொல்லுக்கு விரும்பிய விளைவை உண்டாக்கித்தருவது என்று பொருள் கொள்ளலாம். நம்முடைய உயிர் அணுக்களோடு தொடர்பு கொண்ட உணர்வுகளை ஓவியம், இலக்கியம், நடனம் போன்ற கலைகள் தூண்டி மலரச்செய்து மகிழ்விக்கின்றன. எனவே கலைகளின் இயல்பு என்பது மனித உணர்வுகளைத் தூண்டுவது எனக் கொள்ளலாம்.

ஒரு மனிதன் தான் அனுபவித்த உணர்வுகளைத் தனக்குள்ளேயே மீட்டுருவாக்கம் செய்து வெளியிடுகிறான். பார்த்து இரசித்தவன் தான் கண்டதைப் போலவோ அல்லது சிறு மாற்றங்கள் செய்தோ வெளிப்படுத்துகிறான். ‘‘ஒரு மனிதன் அவனது உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தாத வரையில் அவனுக்கு அது என்ன உணர்ச்சி என்பது தெரியாது. எனவே உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தும் செயல் அவனது சொந்த உணர்ச்சிகளின் தேடலாகும். இவை என்ன உணர்ச்சிகள் என்று கண்டுபிடிக்க அவன் முயற்சி செய்கின்றான். கலைஞனின் முயற்சிகளைப் பார்ப்போர் புரிந்து கொள்ளும்போது, நாம் அந்தச் சுயகண்டுபிடிப்பு முறையை மறு உருவாக்கம் செய்து அதனால் நாமும் கலைஞர்களாகின்றோம்’’[8] என்று கலைகளின் கோட்பாடுகள் குறித்து விளக்குவார் சிந்தியா ∴ப்ரிலேண்ட். ஆக கலைஞன் தனக்குள் பெறப்பட்ட உணர்ச்சிகளை மீட்டுருவாக்கம் செய்து புதிய உணர்ச்சிகளை வடிவமைத்துக் கொள்கிறான்.

கலையின் தோற்றமானது இயற்கையில் இருந்து பெறப்பட்டதாகும். இயற்கையோடு ஒன்றி வாழ்ந்த மனிதன் அதன் நுட்பங்களையும், தன்மைகளையும் உணர்ந்தான். கலைகள் மனித உணர்வின் எழுச்சிப் புலப்பாடாக அமையினும் அவற்றின் புறப்புலப்பாடு இயற்கையின் பல்வேறு

நிகழ்ச்சிக் கூறுகளை ஒட்டியே காணப்படுகின்றன. கலையுருவுக்கு வழி வகுப்பதாக அமைவது இயற்கை என்பதை இவற்றின் வாயிலாக நன்கு உணரலாம். கலையியல் அறிஞர்கள் மனித மனத்தின் மூன்று நிலைகளைக் கூறுவர். அவை விலங்கு நிலை, கலை நிலை, அறிவியல் நிலை என்பன. இதனை, ‘‘மனிதன் விலங்கினத்தைச் சார்ந்தவனேயாயினும் உள்ளத்து அமைப்பில் அதனின்று வேறுபட்டிருக்கிறான். விலங்குகளின் வாழ்க்கை உண்பது, உறங்குவது, உடலின்பத்தைப் பெறுவது என்ற மூன்றோடு முடிவடைகின்றது. பண்டைக்கால மாந்தர் வாழ்க்கையும் பெரும்பாலும் இம்முறையிலேயே அமைந்தது. மனித மனத்தில் விலங்குநிலை, கலைநிலை, அறிவியல் நிலை என்பன குடிகொண்டுள்ளன. ஆப்பிள்பழம் மரத்திலிருந்து விழுகிறது அதைக் கண்ட உடனே உண்டு விடுவது விலங்குநிலை, பழத்தின் நிறம், சுவை பற்றி அறிந்து துய்ப்பது கலைநிலை, அப்பழம் மரத்திலிருந்து ஏன் விழுந்தது எனச் சிந்திப்பது அறிவியல் நிலை’’[9] என்று துளசி இராமசாமி விளக்குவார். எனவே, மனித மனதில் விலங்கு நிலையை அடுத்து கலைநிலையும், அதனையடுத்து அறிவியல் நிலையும் தோன்றும் என்பது தெளிவுபடுகிறது.

கலையின் பயன்கள்

மனித வாழ்க்கை பன்முகச் சிக்கல் கொண்டவையாகக் காணப்படுகிறது. அன்றாட வாழ்க்கையில் தோன்றும் சிக்கல்களில் இருந்து வெளிவர மனிதன் பல்வேறு முயற்சிகளை மேற்கொள்கிறான். அத்தகைய பல்வேறு முயற்சிகளின் பயனாகக் கிடைத்ததே கலையாகும். இக்கலையின் பயனானது சிக்கல்களைக் களைவதோடு, பேரின்பம் ஊட்டுவதாகவும் அமைந்துள்ளது. நற்கலை உள்ளநெகிழ்ச்சிகளை அமைதிப்படுத்தி, அடக்கமாகவும், மிதமாகவும் அவற்றைத் திருப்தி செய்வதனால் ஏற்படும் மகிழ்வைப் போதிக்கின்றது. கலையின் மூன்று நிலைகளை கோதண்டராமன், ‘‘ரச ஞானத்தை எழுப்புவதே கலையின் கீழ்த்தரமான முதற்பயன். அறிவைத் தூண்டிப் போதிப்பது அதன் இரண்டாவது பயன். அதன் மூன்றாவதும் மிக உன்னதமானதுமான பயன் அத்தியார்தமத்துடன் சம்பந்தப்பட்டது’’[10] எனக் குறிப்பிடுகிறார். இதன் முதற்பயன் கீழ்த்தரமானவை என்று கூறப்பட்டாலும் மற்ற இரு பயன்கள் வழி அதன் உன்னத நிலையை அடையலாம். கலையின் முதற்பயன் கண்ணுக்கு அழகாக இருக்கிறது என்பதில் அடங்கியிருக்கிறது. அணியும் அணிகள், உடுத்தும் உடைகள், புழங்கும் கலன்கள், செல்லும் ஊர்திகள், வாழும் மனைகள் ஆகிய எல்லாம் அழகாக இருக்க வேண்டுமென்ற மனிதனின் நினைவே கலையைத் தழைக்க வைத்தது. இதுவே கலையின் பயனாக

விளைந்த நன்மையாகும். ஆக, கலை என்பது ஒரு பொருளின் அழகில் இருந்து தொடங்குகிறது என அறியமுடிகிறது.

ஆரம்ப காலத்தில் கலைகள் பின்வரும் காரணங்களை மையப்படுத்தி எழுந்தவை ஆகும். உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்திய கலைகள் பிற்காலத்தில் பொழுதுபோக்கு அம்சம் கொண்டதாக உருமாறின.

- ❖ தொடக்க காலத்தில் கலைகள் பொழுது போக்கிற்காகப் பயன்பட்டன.
- ❖ அழகியல் உணர்வை வெளிப்படுத்தப் பயன்படுத்தப்பட்டன.
- ❖ சமூக இனக்குழு ஆற்றலைப் பெருக்கப் பயன்பட்டன. கலைகள் ஒரு மொழி பேசும் இனத்தின் அடையாளமாகக் கருதப் பயன்பட்டன. உழைப்பின் ஊடே களைப்பை மாற்றப் பயன்பட்டன.
- ❖ தங்களது பண்பாடு, நாகரிகங்களைக் கலைகள் வழியே பிற இனத்தார்க்கும், பிற நாட்டார்க்கும் உணர்த்தப் பயன்பட்டன.
- ❖ கலைகள் உள்ளக்கிளர்ச்சியோடு அறிவுத்தூண்டலுக்கும் அதன் (பிற) துலங்கலுக்கும் காரணமாக அமைந்தன.
- ❖ கலைகள் பண்பாட்டுக் கருவூலமாக விளங்குவதால் அவை ஓர் இனத்தின் அடையாளத்தை அறிய உதவுகின்றன.
- ❖ கலைகள் மனிதனுக்குத் தன்னம்பிக்கையை ஊட்டுகின்றன.
- ❖ துயரத்திற்கு மருந்தாகி, உளவியல் அடிப்படையில் அவனைப் புதிய உணர்விற்கு மீட்டுச் செல்கின்றன.
- ❖ கலையைத் தனக்குத்தானே, பயன்படுத்தி மகிழ்ந்த காலக் கட்டத்தைத் தாண்டி, கலை பிறரை மகிழ்விக்கும் செயலாக ஒரு காலக்கட்டத்தில் மாறியுள்ளது. கலை ஆட்டுவிக்கும் தன்மையுடையது. அதனால் தான் மனிதத் தன்மையோடு நடந்து கொள்கிறான். தனக்கு நேர்ந்த துன்பங்கள் சோர்வுகள் அனைத்தையும் விட்டு வெகுதூரம் கடந்து இந்த உலகத்திலன்றி வேறு ஓர் உலகில் மிதக்கின்றான். இந்த உணர்வு கட்டாயப்படுத்தி வருவதன்று. கலை கட்டுண்டு கிடக்க வைக்கின்றது. எனவே தான் மனிதன் கலையைப் பொழுதுபோக்குக் கூறாகக் கொண்டான். தன் வேலைப் பளுவிற்கிடையேயும் பொழுது போக்கிற்கென ஒரு நேரம் ஒதுக்கிக் காலை முதல் மாலை வரை அவன் இழந்த மனஅமைதி, அவனுக்கு நேர்ந்ததுன்பம், அதனால் விளைந்த சோர்வு அனைத்தையும் உதறித்தள்ளி அவனுக்குப் புத்துணர்வை ஊட்டும் உந்து சக்தியாக, ஊக்க மருந்தாக அவனின் ஐம்புலன்களையும் புதிதாக மீட்டுருவாக்கம் செய்யும் புதிய வடிவமாகக் கலை

விளங்குகின்றது என கலைவாணி மற்றும் தமிழ்வேலு ஆகிய இருவரும் விளக்குவார்கள்.

ஆகவே, கலைகளின் துணையின்றி மனித இனம் அமைதியைப் பெறமுடியாது என்பதை உணரமுடிகிறது. கலைகளின் பயன் பற்றி துளசி ராமசாமி,

- ❖ ஆற்றலை வளர்க்கின்றன.
- ❖ சமூகத் தொடர்பை வளர்க்கின்றன.
- ❖ நற்கருத்துக்களை மனதில் பதிய வைக்கப் பயன்படுகின்றன.
- ❖ தீமைகளை நயமாகச் சுட்டிக்காட்டப் பயன்படுகின்றன.
- ❖ இன்பத்தைத் தருகின்றன. வாழ்க்கையின் நோக்கத்தை வெளிப்படுத்துகின்றன.
- ❖ மனிதனை அன்பு மயமாக்குவது கலை; அவனுடைய உள்ளத்தில் அழுகுணர்ச்சியைத் தோற்றுவிப்பது கலை, உள்ளத்தை தெய்வ நெறியில் ஈடுபடுத்துவது, செலுத்துவது கலை, கலை அறம், பொருள் இன்பம் வீடடைதல் ஆகியவற்றிற்கு உறுதுணையாக, வாயிலாக அமைகிறது.

என்று குறிப்பிடுகிறார். இதன் மூலம் கலைகள் மனித இனத்தினை நல்வழிப்படுத்தி, சமூகத் தொடர்புகளை உருவாக்கும் பணியினைச் செய்து வருகிறது என்பதை அறியமுடிகிறது.

சங்ககாலம்

சங்க காலத்தில் வாழ்ந்த தமிழர்களின் வாழ்வியலை அறிய இலக்கியங்கள், அயல் நாட்டார் குறிப்புகள், அகழாய்வில் கிடைத்த அரிய பொருட்கள், நாணயங்கள் ஆகியவை பெருந்துணையாக அமைந்துள்ளன. சங்க இலக்கியங்களான எட்டுத்தொகையும், பத்துப்பாட்டும் அக்காலத் தமிழர்தம் வாழ்க்கை முறைகளை அறியப் பெரிதும் உதவுகின்றன. பாட்டும் தொகையுமான இப்பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் எண்ணற்ற பாடல்கள் அக்காலச் சமூகத்தில் கலைகள் பெற்றிருந்த சிறப்புக்குரிய இடத்தைத் தெளிவுறக் காட்டுகின்றன.

இயல், இசை, நாடகம், கட்டடம், ஓவியம் முதலான நுண்கலைகளையும், மடைநூல், மருத்துவம், மணிநோட்டம், பொறிவினை, பொன்நூல், இதழ் மாற்றியம் (இரசவாதம்), மறநூல், ஓகநூல், மாயம், வசியம், மந்திரக்கட்டு, மகிடி (மோடி), பேயோட்டல், குறளி, செய்வினை, உடல்நூல், காவல்நூல், களவுநூல் முதலான பிற கலைகளையும் பண்டைத் தமிழர்கள் நன்கு

அறிந்திருந்தனர். இதனை மொழிஞாயிறு தேவநேயப்பாவாணர் ‘பண்டைத் தமிழ் நாகரீகமும் பண்பாடும்’ என்னும் நூலில் விரிவாகக் கூறியுள்ளார்.

சங்க இலக்கியங்கள் ஐந்திணைக்குரிய பண்வகைகளைத் தனித்தனியே குறித்துள்ளன. குறிஞ்சிக்குக் குறிஞ்சிப் பண்ணும், முல்லைக்குச் சாதாரிப் பண்ணும், மருதத்துக்கு மருதப் பண்ணும், நெய்தலுக்கு இரங்கற் பண்ணும், பாலைக்குப் பஞ்சுரப் பண்ணும் என வகுத்திருந்தனர். சங்ககாலக் கலைஞர்களின் வாழ்வியல்களை ஆற்றுப்படை இலக்கியங்களும், பிற அகம் புறம் சார்ந்த நூல்களும் விளக்குகின்றன. இசைபாடி மகிழ்வித்த பாணர்களையும், அவர்களோடு சென்று நாட்டியமாடிய விறலிகளையும், கூத்து நிகழ்த்திய கூத்தர்களையும், வேடம் தாக்கி நடித்த பொருநர்களையும், இன்னபிறக் கலைஞர்களையும் சங்க இலக்கியங்கள் தெளிவுறக் காட்டுகின்றன. ‘சோற்றுக்காக வீட்டுமுற்றத்தில் (திண்டில்) ஆடுவோர் இருந்தனர். தொகை நூல்களில் ஒன்றான கலித்தொகையில் வரும் பாடல்கள் நாடகக் கலைக்குத் தொடர்பு காட்டுகின்றன. சங்க காலத்திலிருந்த ஓவியச் செந்நூல் ஒன்றை மணிமேகலை குறிப்பிடுகிறது. ஓவியம் தீட்ட நினைப்போர் கற்பனை செய்த உருவத்தை முதலில் கோடுகளால் வரைவர். இது புனையா ஓவியம் எனப்படும். பின்னர் வண்ணக் குழம்பு பயன்படுத்தி வண்ணக்கோடு இடுவர். வரைவதற்குத் துகிலிகை பயன்படுத்தினர். போரில் இறந்த வீரர்களுக்கு நடுகல் நட்டு, வீரர்களின் உருவங்களை செதுக்கியிருந்ததைச் சங்க இலக்கியங்கள் விளக்கி நிற்கின்றன. தொல்லாய்வுகளும் இவற்றை உறுதி செய்துள்ளன. அக்காலத்தில் வீரனுக்காக அல்லது தெய்வத்துக்காகப் பாறையில் உருவம் அமைத்திருந்தனர். வான் உயர்ந்த மாட மாளிகைகளையும், கோபுரங்களையும், அரண்மனைகளையும் பற்றி சங்கப் பாக்கள் வழி அறிய முடிகிறது. சங்க இலக்கியங்களில் வரும் கலைகள், கலைக் கருவிகள், கலைஞர்களின் வாழ்வியல் குறித்து பின் வரும் இயல்களில் விரிவாகப் பேசப்பட்டுள்ளன. தமிழரும் கலைகளும் என்னும் இவ்வியல் பிற்காலத்தில் எவ்வாறு கலைகள் போற்றப்பட்டு வந்தன என்பது குறித்துப் பேசுகிறது.

களப்பிரர் காலம்

களப்பிரர் காலத்தை இருண்டகாலம் என்று அறிஞர்கள் பகர்வர். இக்காலத்தைப் பற்றிய முழுமையான செய்திகளை அறிய முடியவில்லை. களப்பிரர்களின் ஆட்சி மொழி பாலி மற்றும் பிராகிருதமாகும். இம்மொழியை அன்றைய மக்கள் பரவலாக அறிந்திருக்கவில்லை. இதனால் மக்களுக்கும் மன்னனுக்கும் இடையேயான உறவுகள் அருகிக் காணப்பட்டன. தமிழர் அல்லாத பிற நாட்டவர்கள் முதன் முதலில் ஆட்சி செய்ய தொடங்கிய

காலமாக இக்காலத்தைக் கருதுவர். இக்காலக்கட்டத்தில் சமண, பௌத்த மதங்கள் வேரூன்றி அவைதீக மரபுகளைப் பரப்பின. “சங்க காலத்தை அடுத்து சமணர்களும், பௌத்தர்களும் தமிழகத்தில் வேரூன்றிய காலத்தில் தமிழ்ச் சமுதாயம் அவைதீக மரபிற்கு ஆட்பட்டிருந்தது. இவர் தம் காலங்களில் பதினெண்கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் சுமார் 3250 பாடல்களும் அவைதீக மரபுத்தன்மையோடு வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளமையை அறிய முடிகிறது”[11] என்று கூறுவர். எனவே, களப்பிரர் காலத்தில் பண்டைய தமிழ் மரபிற்கடுத்து அவைதீக மரபு தோன்றின என்பதை அறியமுடிகிறது.

களப்பிரர் என்போர் அரச பரம்பரையினர் அல்ல என்று கூறுவார் மா.இராசமாணிக்கனார். காளத்தி முதலிய மலைப்பகுதிகளில் வாழ்ந்தவர் களவர் எனப்பட்டனர். இப்பெயர் கன்னடத்தில் களபரு என்று மாறும்; பின் வடமொழியில் களப்ரா என்று மாறுதல் பெறும். இது தமிழில் களப்பிரர் என உருப்பெறும். இவர்கள் ஒரு கூட்டத்தினர். அரச பரம்பரையினர் அல்லர். இவர்கள் காலத்தில் நுண்கலைகளின் வளர்ச்சி அருகியே காணப்பட்டுள்ளன. இருண்ட காலமாகக் கருதப்படும் இக்காலத்தைப் பற்றிய குறிப்புகள் கிடைக்கப் பெறாமையால் கலைகள் பற்றிய குறிப்புகளும் அறியப்படாத நிலையிலேயே உள்ளது. “களப்பிரர் ஆட்சிக் காலத்தில் தமிழகத்தில் நுண்கலைகள் நன்றாக வளர்ந்திருக்க வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது. ஆனால் அந்தக் கலைகளைப் பற்றிய விவரமான செய்திகள் கிடைக்கவில்லை. சங்க காலத்திலே வளர்ந்திருந்த நுண்கலைப் பற்றி சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை என்னும் நூல்களில் இருந்து அறிகிறோம். அதன் பிறகு களப்பிரர் ஆட்சிக் காலத்தில் அந்தக் கலைகள் மேலும் வளர்ந்திருக்க வேண்டும் என்று நம்பலாம்”[12] என்பார் மயிலைசீனி வேங்கடசாமி. சங்ககாலத்தில் சிறப்புடன் விளங்கிய கலைகள் அனைத்தும் அதன் தொடர்ச்சியாக வந்த களப்பிரர் காலத்தில் வளர்ந்த நிலையிலேயே காணப்பட வேண்டும் என்று அறிஞர்கள் பலரும் கருதுகின்றனர். இக்காலத்துக் கலைகளைப் பற்றி அறிவதற்கு ஆதாரமான சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை, கிடைத்துள்ள சான்றுகளும் குறைவாகவே உள்ளன. எனவே கலைகள் பல இருந்திருந்தாலும் அவற்றை அறிவதற்கான சான்றுகள் இல்லை எனத் துணியலாம்.

களப்பிரர் கால இறுதியில் வாழ்ந்த காரைக்கால் அம்மையார், பதிகம் என்னும் இசைப்பாடலைப் பாடியுள்ளார். தேவாரப் பதிகங்கள் யாவும் இசைப்பாடல்களாகவே அமைந்துள்ளன. தேவாரப் பதிகங்களைப் பாடிய அப்பர், சம்பந்தர் காலத்துக்கு முன்னே களப்பிரர் ஆட்சிக் காலத்தில் இருந்த காரைக்கால் அம்மையார் முதன்முதலில் பதிகம் (இடைப்பாடல்) பாடியுள்ளார்.

காரைக்கால் அம்மையார் பாடிய முதலாம் மூத்த திருப்பதிகத்தில் பண்களின் பெயர்களையும் இசைக்கருவிகளின் பெயர்களையும் குறிப்பிடுகிறார். இதனை,

''துத்தம் கைக்கிளை விளரீதாரம் உழை இளி
ஓகை பண்கெழுமப் பாடிச்
சச்சரி கொக்கரை தக்கையோடு தகுணிச்சற்
துந்துமி தாளம் வீணை
முத்தளங் காடிகை முன்கை மென்தோல் தமருகம்
குடமுழா மொந்தை வாசித்
தத்தனமை வினோடாடு மெங்கள்
அப்பனிடம் திருவாலங்காடே'' (முதலாம் மூத்த திருப்பதிகம்.9)

என்ற பாடலடிகள் மெய்ப்பிக்கும். இப்பாடல் அடிகளில் உள்ள இசைக்கருவிகளை நோக்கின், கலைகளின் வளர்ச்சியானது களப்பிரர் காலத்தில் முன்பிருந்ததைவிட அதிக வளர்ச்சிப் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பது புலனாகும். களப்பிரர் காலத்தில் கூத்துக்களைப் பற்றி ஒரு நூல் எழுதப்பட்டிருந்தன. அந்நூலின் பெயர் விளக்கத்தார் கூத்து ஆகும். அந்நூலை எழுதியவர் விளக்கத்தார் (விளக்கத்தனார்) ஆவார். அது அச்சுதன் என்னும் களப்பிர அரசன் காலத்தில் எழுதப்பட்டதாகக் கூறுவர். எனவே களப்பிரர் காலத்தில் இசை, கூத்து, நாட்டியம் முதலான கலைகள் சங்க காலத்தில் இருந்ததை விட வளர்ந்திருக்க வேண்டுமென்றே கருத இடமளிக்கிறது.

அறநூல்களில் ஒன்றான இன்னாநாற்பதின் ஆசிரியர் கபிலர், பாணரும் கூத்தரும் அழிவுற்றதாகக் கூறியிருப்பது நினைவு கொள்ளத்தக்கதாகும். ''சங்கம் மருவிய காலம் முதல் பாணரும் கூத்தரும் மறைந்துவிட்டனர். களப்பிரர் காலத்தில் முறையாக யாழ் பயன்படுத்துவாரில்லை''[13] என்று சுட்டிக் காட்டுவார். களப்பிரர் காலத்தில் சிற்பம், ஓவியம், கட்டடம் முதலான கலைகளும் இருந்துள்ளன. இவற்றைப் பற்றிய குறிப்புக்களை அறிஞர் பெருமக்கள் விளக்க முயன்றுள்ளனர். ''சைவம், வைணவம், பௌத்தம், சமணம் ஆகிய நான்கு மதங்களும் இருந்த களப்பிரர் காலத்துத் தமிழகத்தில் கட்டடக்கலையை வளர்த்திருக்க வேண்டும். இந்த மதங்களின் கோயிற் கட்டடங்கள் இருந்திருக்க வேண்டும். அந்தக் கட்டடங்கள் செங்கல், சுண்ணாம்பு, மரம், இரும்பு ஆகிய பொருள்களைக் கொண்டு கட்டப்பட்டவையாகையால் அவை இக்காலத்தில் நிலை பெற்றிருக்கவில்லை''[14] என்று கூறுவர். களப்பிரர் காலத்தில் உருவாக்கப்பட்ட கட்டடங்கள் நிலைத்த தன்மையில்லாத பொருட்களால் கட்டப்பட்டதால் அழிவுற்றுள்ளன என்பதை அறிய முடிகிறது. கருங்கற்களை

ஒன்றின் மேல் ஒன்றாக அடுக்கிக் கட்டப்படுகிற கற்றளிக் கோயில் கட்டடங்களும் பாறைகளைக் குடைந்து அமைக்கப்படும் குகைக் கோவில்களும் களப்பிரர் ஆட்சிக் காலத்தில் உண்டாகவில்லை. இவை பிற்காலத்தில் முதல் மகேந்திரவர்மன் காலத்தில் கி.பி. 7- ஆம் நூற்றாண்டில் உண்டாக்கப்பட்டவையாகும். எனவே களப்பிரர் காலக் கட்டடங்கள் காலப்போக்கில் அழிய நேரிட்டது எனக் கூறுவர்.

களப்பிரர் ஆட்சிக் காலத்துக்குப் பிறகு கி.பி. 7- ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த திருநாவுக்கரசரும் திருஞானசம்பந்தரும் தங்களுடைய தேவாரப் பதிகங்களில் கோயில்களின் வகைகளைப் பற்றி விளக்கியுள்ளனர். இவை அன்றைய கட்டடக்கலை வளர்ச்சியைக் காட்டுவதோடு, இவ்வளர்ச்சியின் ஆரம்பமானது களப்பிரர் காலத்திலேயே தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்பதையும் குறிக்கிறது. கட்டட வகைகளான கரக்கோவில், நாழற்கோவில், கோகுடிக்கோவில், பெருங்கோவில், இளங்கோவில், மாடக்கோவில், தூங்கானைமாடம், மணிக்கோவில் முதலான கட்டட வகைகள் களப்பிரர் காலத்திலேயே தோன்றி இருக்க வேண்டும். ஏனென்றால், இந்தக் கட்டட வகையெல்லாம் திடீரென்று 7- ஆம் நூற்றாண்டிலே தோன்றியிருக்க முடியாது. காவிரிப் பூம்பட்டினத்தில் இருந்த பௌத்த விகாரைகளும், நெடுஞ்சுவர்களும், பெரிய வாயில்களும் உடைய கட்டட அமைப்பு வெண்சுதைகளினால் பூசப்பெற்றுப் பார்ப்பதற்குக் கயிலாயம் போன்று இருந்துள்ளது. கண (கண்ண) தாசன் என்னும் அமைச்சனால் (களப்பிர அரசனுடைய அமைச்சன்) கட்டப்பட்டதென்று வேணுதாசர் தம் வினயவினிச்சயத்தில் கூறியுள்ளார். இவையாவும் செங்கற்களால் உருவாக்கப்பட்டவையே.

அதேபோல களப்பிரர் காலத்தில் தோன்றிய சிற்பங்கள் பற்றியச் செய்திகளும் விரவியே காணப்படுகின்றன. ஏனென்றால் அக்காலச் சிற்பங்கள் அனைத்தும் நிலைத்த தன்மையில்லாதப் பொருட்களைக் கொண்டே உருவாக்கப்பட்டன. ‘‘களப்பிரர் காலத்துச் சிற்பங்களும் கிடைக்கவில்லை. சுதை, மரங்களினால் செய்யப்பட்டபடியால் அவை அழிந்து போயின. கருங்கல்லில் சிற்பவடிவங்கள் புடைப்புச் சிற்பமாக (புடைப்புச்சிற்பம் - Basreliet) அமைக்கப்பட்டன’’[15] என்று மயிலைசீனி வேங்கடசாமி குறிப்பிடுகிறார். இக்காலத்தில் ஓவியங்கள் பெரும்பாலும் சுவர்களில் எழுதப்பட்ட சுவர் ஓவியங்களே ஆகும். பௌத்த, சைன விகாரைகளிலும், பள்ளிகளிலும், கோவில்களிலும் பெரும்பாலும் சுவர் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டதாகக் கூறுவர். கடைச்சங்க காலத்தில் திருப்பரங்குன்றத்தின் மேல் மண்டபங்களில் சுவர் ஓவியங்கள் வரையப்பட்ட செய்தியை பரிபாடல் விளக்குகின்றது. ஓவியக்கலை

எளிதில் மறைந்துவிடக்கூடிய இயல்புடையது. களப்பிரர் காலத்துக் கட்டடங்கள் அழிந்து போனபடியால் அக்காலத்துச் சுவர் ஓவியங்களும் மறைந்து போயின. ஒவ்வொரு காலக்கட்டத்திலும் தோன்றிய கட்டடங்களை அடிப்படையாக் கொண்டே ஓவியம் பற்றிய செய்திகளை அறிய முடிகிறது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

மேற்கண்ட சான்றுகள் யாவும் களப்பிரர் காலத்தில் நுண்கலைகளின் வளர்ச்சியானது சங்க காலத்தைவிட வளர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பதைக் காட்டுகின்றன. அவற்றைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் நமக்குக் கிடைக்காததன் வாயிலாக அக்காலத்தில் கலைகளின் வளர்ச்சி இல்லை எனக் கூற முடியாது. ஆக, பல்லவர் காலத்தில் சிறப்புற்ற கலை நிலையின் தொடக்கம் என்பது சங்க காலத்தில் தொடங்கி களப்பிரர் காலத்தில் செழித்து வளர்ந்திருக்க வேண்டும் என்று துணியலாம்.

பல்லவர் காலம்

கி.பி 6-ஆம் நூற்றாண்டில் சிம்மவிட்ணு காஞ்சியில் பல்லவராட்சியை உறுதிப்படுத்தியது தென்னக வரலாற்றில் பெரும் திருப்பமாகும். இக்காலக்கட்டத்தில் இந்து சமயம் புத்துயிர் பெற்றது. கோயிற்பணிகள் விரிவடைந்து, ஆலயங்கள் தோற்றுவிக்கப்பட்டன. ஆலயப்பரிவாரத்துள் கட்டட நிர்மாணக் கலைஞர்களும், சிற்பிகளும், ஓவியர்களும் இருந்துள்ளனர். இந்து சமயப் பணிகளில் தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொண்ட பல்லவ மன்னர்கள் குடைவரைக் கோயில்களையும், ஒற்றைக்கல் கோயில்களையும், கட்டுமானக் கோயில்களையும் உருவாக்கினர். கட்டிடக் கலைஞர்களும், சிற்பிகளும், ஓவியர்களும் தங்கள் கை வண்ணத்தைக் காட்டினர். கலை விளையாடியது. இதன் விளைவாகப் பல்லவர் நாடு இந்து சமய மணம் கமழும் கலைக்கூடமாக மாறியது. பல்லவ மன்னர்கள் கலைகளை வளர்ப்பதில் ஆர்வம் காட்டினர். கலை ஆர்வமுடையவரும், கலைஞனும், புலவர் புரவலருமாகிய சிம்மவிட்ணுவின் வழி வந்தவர்களே பல்லவ மன்னர்கள் ஆவர். இவர்களின் காலக்கட்டத்தில்,

- குடைவரைக் கோயில்கள் (Rock Cut Temples)
- ஒற்றைக்கல் கோயில்கள் (Monolithic Temples)
- கட்டுமானக் கோயில்கள் (Small Structural Temples)
- பெரிய கோயில்கள் (Big Structural Temples)

முதலான கோயில் வகைகள் சிறப்பான வளர்ச்சி அடைந்தன. இவற்றோடு கவர்ச்சியான சிற்பங்களும், காவியம் பேசும் ஓவியங்களும், மக்களைக் கவரும் இசையும் நாட்டியமும் வளர்நிலை எய்தின.

பல்லவ அரசர்களில் மகேந்திரவர்மன் அக்காலக் கலைகளை வளர்த்ததில் முக்கிய இடம் பெறுகிறார். இவருக்குக் கொடுக்கப்பட்ட பட்டங்களை வைத்து இதனை அறிய முடிகிறது. ‘‘இவன் பல்லாவரம் குகைக்கோவில் கல்வெட்டில் தன்னைச் ‘சங்கீரணசாதி’ என்று கூறியுள்ளான். இதனைப் பிறழ உணர்ந்த அறிஞர் பலர் ‘இவன் தமிழ்த் தாய்க்கும் சிம்மவிஷ்ணுவுக்கும் பிறந்தவன்’ எனப் பொருள் கொண்டனர். அது தவறு. இவன் தாள வகைகள் ஐந்தனுள் (சதுரஸ்ரம், திஸ்ரம், மிஸ்ரம், கண்டம், சங்கீரணம்) கடைசியில் உள்ள சங்கீரணம் என்பதைப் புதிதாகக் கண்டு, அதன் வகைகளையும் ஒழுங்குகளையும் அமைத்தவன் என்பது பிற்கால ஆராய்ச்சியாளர் கருத்து. இவனது குடுமியான்மலைக் கல்வெட்டு ஒன்று சித்தம் நமசிவாய என்று தொடங்கிப் பலவகைப் பண்களையும் தாள வகைகளையும் விளக்கி, முடிவில் இவை எட்டிற்கும் ஏழிற்கும் உரிய என்று முடித்துள்ளது. இதனால், ‘மகேந்திரன் கண்டறிந்த பண்கள் எட்டு நரம்புகளைக் கொண்ட வீணைக்கும் பயன்படும்; ஏழு நரம்புகளை உடைய வீணைக்கும் உரியன’ என்பது பொருளாகும். ஏழு நரம்புகளைக் கொண்ட வீணையே யாண்டும் இருப்பது. மற்றதை மகேந்திரன் புதிதாகக் கண்டு பிடித்தான் போலும்’’[16] என மகேந்திரனின் கலையுணர்வு குறித்து மா.இராசமாணிக்கனார் எடுத்துரைக்கிறார். மாமண்டூர்க் கல்வெட்டில் ஊவசி - கந்தர்வ சாத்திரம் என்று மகேந்திரனின் இசைச் சிறப்பைக் குறிக்கிறது. இப்பேரரசன் தான் இயற்றிய மத்த விலாசத்தில் இசை, நடனம் பற்றிய தன் விருப்பை வெளிப்படுத்தியுள்ளான். இதனை, ‘‘இசை எனது செல்வம், ஆ! நடிப்பவர் தம் அழகிய நடனம் பார்க்க இன்பமானது. தாளத்திற்கும் இசைக்கும் ஏற்ப அவர்கள் திறம்பட மெய்ப்பாடுகளை விளக்கி நடித்தல் இனிமையாக இருக்கின்றது. ‘கைவழி நயனம் செல்லக் கண்வழி மனமும் செல்ல, ஐயநுண் இடையார்’ ஆடல் இன்பத்துள் ஆழ்த்துகின்றது’’[17] என்ற கூற்று மெய்ப்பிக்கும். எனவே மகேந்திரன் கலையில் ஈடுபாடு மிக்கவன் என்பதை அறியமுடிகிறது.

பரிவாதினீ என்னும் பெயர் கொண்ட வீணை வாசிப்பதில் இவன் வல்லவனாக இருந்துள்ளான். அசுவகோசர் எழுதிய புத்த சரிதத்தில் இந்த வீணை பொன் நரம்புகளை உடையது என்ற குறிப்பு உள்ளது. பல்லவ அரசர்களில் இராசசிம்மனும் இசையில் பெரும் புலமை பெற்றவனாக

இருந்துள்ளான். இதனை அவனுக்கு வழங்கப்பட்ட விருதுப்பெயர்கள் மூலம் அறியமுடிகிறது. வாத்ய வித்யாதரன் (இசைக் கருவியில் வித்யாதரன்), ஆதோத்ய தும்புரு (தும்புருவைப்போல ஆதோத்ய வீணை வாசிப்பில் வல்லவன்), வீணை நாரதன் (வீணையில் நாரதன் போன்றவன்) என்பன அவனது இசைப் புலமையை நன்கு விளக்குகின்றன.

பக்தியியக்கக்காரர்கள் தங்களின் சமய வழிபாட்டைப் பரப்ப இசையுடன் கூடிய பாடல்களைப் பாடினர். தலங்கள் தோறும் பாடப்பட்ட இவ்விசைப்பாடல்களுக்கென்று ஒரு கூட்டம் உருவானது. பக்தியியக்கம் எழுச்சி பெற இவ்விசைகள் பெரிதும் உதவின. பக்தியியக்காரர்களின் ஆரம்ப காலத்தவரான காரைக்கால் அம்மையாரின் பாடல்கள் பிற்கால இசைப் பாடல்களுக்கு முன்னோடியாக திகழ்ந்தது. சம்பந்தர் பாடல்களில் வரும் சில பாடல்கள் இசையின் தன்மையை வெளிக்காட்டுவனவாக உள்ளன. பண்ணியல் பாடல் அறாத ஆவூர், பக்தியைப் பாடல் அறாத ஆவூர், பாயியல் பாடல் அறாத ஆவூர், மாதர் மைந்தர் இசை பாடும் பூம்புகார் என்ற வரிகள் சம்பந்தரின் இசையுணர்வை வெளிப்படுத்துவனவாக உள்ளன. அதே போல அப்பர் அவர்களும் இசைபாடுவதில் சிறப்புற்று விளங்கியவர். இவருடைய மாசில் வீணை, ஈசன் எந்தை இணையடி நீழல் போன்ற பாடல்கள் இதனை வெளிப்படுத்தும். சமயக் குரவர்களின் பாடல்களில் சொல்லி, இந்தளம், சீகாமரம், குறிஞ்சி நட்டபாடை, வியாழக்குறிஞ்சி, செவ்வழி, புறநீர்மை என்னும் தமிழ்ப் பண்கள் இருந்துள்ளது. இவர்கள் காலத்து வழங்கப்பட்ட இருபது இசைக் கருவிகளை மா.இராசமாணிக்கனார் விரிவாக விளக்குகிறார். அவை, யாழ், வீணை, குழல், கின்னரி, கொக்கரி, சச்சரி, தக்கை, முழுவம், மொந்தை, மிருதங்கம், மத்தளம், தமருகம், தாளம், குடமுழா, தத்தலகம், முரசம், உடுக்கை, துடி, கொடு கொட்டி முதலியனவாகும். சம்பந்தரின் பாடல்களை யாழில் இசை அமைத்துத் தலங்கள்தோறும் பாடியவர் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் ஆவார். சம்பந்தரின் பாடல்களை மக்களுக்குக் கொண்டு சென்றதில் இவரின் பணி எண்ணுதற்குரியது. ஆனால் அவரும் வாசிக்க இயலா வகையில் சம்பந்தர் ஒரு பாட்டைப் பாடி திகைக்க வைத்தார். இவை சம்பந்தரின் இசையுணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவனவாக உள்ளது.

பல்லவர் காலத்தில் நடனமும் கூத்தும் சிறப்புற்று விளங்கியது. கோவில்களில் நடனம் ஆடுவதற்காகப் பெண்கள் பணியில் அமர்த்தப்பட்டனர். கோவில்களில் அடிகள்மார், மாணிக்கத்தார், கணிகையர் முதலிய பெண்கள் இருந்தனர். இதனை திருஞானசம்பந்தர் 'வலம் வந்த மடவார்கள் நடனமாட' என்றும் 'குழல்யாழ் ஒலி சீராலே பாடல் ஆடல்' என்றும் நயம்படப்

பாடியுள்ளார். பல்லவர் காலத்தில் இருந்த நடன மகளிர்கள் குறித்து கல்வெட்டுக்களும் எடுத்துரைக்கின்றன. பல்லவர் காலத்தில் இசையும் நடனமும் சமயத்தின் உறுப்புகளாக ஒட்டி உறவாடி வளர்ந்தன. கோயில் பரிவாரத்தில் பாடகர்கள் இருந்தனர். இவர்கள் நீங்கலாக ஆடல் பாடலுக்கு என அடிகள்மார், மாணிக்கத்தார், கணிகையர், உருத்திர கணிகையர் போன்ற மகளிர் இருந்துள்ளனர்.

பல்லவர்கால நாவுக்கரசர் சிவனின் நடனத்தில் ஆழ்ந்தவர். ‘நீலமணி மிடற்றான கைந்நின்ற ஆடல் கண்டால் பின்னைக் கண்கொண்டு காண்பதென்னே’, ‘ஆடினார் பெருங்கூத்துக் கானிகாரண’ என்ற வரிகள் நாவுக்கரசனின் நடனப்பற்றை வெளிப்படுத்தும். முக்தீக்சுரர் கோவிலில் 42 அடிகள்மார் நடனக்கலையைப் பயின்று ஆடியுள்ளனர். திருவெற்றியூர் கோவில், குடந்தை முதலிய இடங்களிலும் அடிகள்மார் பலர் இருந்துள்ளனர் என அறிய முடிகிறது. மகேந்திரன் கால நடனத்தைப் பற்றி சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள் நன்கு விளக்குகின்றன. வலப்பக்கத்து நடிகை தன் இடக்கையை ‘யானைக்கை’ நிலையிலும், வலக்கையினை அங்கையைச் ‘சது’ நிலையிலும் வைத்திருத்தல் நோக்கத்தக்கது. இந்த நடனநிலை மிக உயர்ந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. இதனை பிற்கால நடராசர் சிலைகளில் காணமுடிகிறது. சிவபெருமான் ஆடிய நாதாந்த நடனத்தில் இவ்வகையமைப்பைத் தெளிவாகக் கண்டு உணரமுடிகிறது. அதே போல் இடப்பக்கத்து நடிகை தன் இடக்கையை ‘லதா விரிசிக’ நடனத்தில் நீட்டுதல் போலப் பெருமிதத்தோடு நீட்டியுள்ளாள். இடக்கால் பின்பக்கம் மடங்கி, வலக்கையின் அங்கையும் விரல்களும் மேல் நோக்கி வளைந்து, இடக்கை லதாவைப்போல நன்றாக நீட்டுதல் போன்றவை யாவும் லதாவுரிசிக நடனத்தில் காணப்படும். இத்தன்மையைக் கொண்டதாக ஓவியங்கள் திகழ்கின்றன.

பல்லவர் காலத்தில் ஓவியங்களும் சிறப்பான முறையில் வரையப்பட்டுள்ளன. அரசிகளின் அந்தப்புரங்களில் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டதைச் சங்க இலக்கியங்கள் பகரும். உதயணன் தன் பள்ளியறையின் சுவரில் மான்மறி ஓவியத்தினைக் கண்டு இன்புற்றான் எனப் பெருங்கதை பகர்கிறது. இந்நூலில் வரும் ‘வித்தீக வினைஞர் பத்தியில் குயிற்றிய சித்திரசாலை’ என்ற வரி ஓவியர்களை ‘வித்தக வினைஞர் எனக் குறிப்பதை உணர முடிகிறது. “யாழோர் (கந்தர்வ) நடனமாதர் ஓவியங்கள் பல்லவர் காலத்து ஓவியரின் ஒப்பற்ற படைப்பின் எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகின்றன. மகேந்திரனையும் அவன் மனைவியையும் ஓவியர்கள் படம்

பிடித்துக்காட்டியுள்ளனர். கோயில் சுவர்களிலும் தூண்களிலும் மண்டபங்களின் உட்புறத்திலும் பல வண்ண ஓவியங்கள் உள்ளன. இசைக்கலைக்கும் நடனக்கலைக்கும் அவை சான்று கூறி அக்காலத்து நடை உடை பாவனைகளை விளக்கி நிற்கின்றன''[18] என்று பல்லவர்கால ஓவியத்தின் இயல்புகள் குறித்து கூறுவர். இங்கு வரையப்பட்ட ஓவியங்கள் ஓவியக்கலையை மட்டுமல்லாது அதனோடு தொடர்புடைய பிற கலைகளையும் எடுத்துக் கூறுவதாய் அமைந்துள்ளது.

சித்தன்னவாசலில் உள்ள குகைக்கோவில் ஓவியங்கள், ஓவியக் கலையின் உறைவிடமாகத் திகழ்கிறது. இவை நான்கு நிலையில் காணப்படுகின்றன. அவை 1. உருவச்சிலைகள் 2. நடன மாதர் ஓவியங்கள் 3. அரசன் அரசி ஓவியங்கள் 4. கூரையிலும் தூண்களிலும் உள்ள ஓவியங்கள் என்பன. மாடத்தில் காணப்படும் சமண சமயத்தீர்த்தங்கரான பார்சுவநாதர் உருவம் மிக அழகாக அமைக்கப்பட்டிருக்கும். மகேந்திரன் காலத்துச் சிற்பத் தொழிலைக் கொண்டும், மாமல்லபுரத்து ஆதிவராகர் கோவிலைக் கொண்டும் ஓவியக்கலையின் சிறப்புக்களை மேலும் அறிய முடிகிறது.

பல்லவர்கள் காலக் கட்டடக்கலை மிக உயர்ந்த தன்மைகளைக் கொண்டனவாக உள்ளன. இவர்கள் காலத்தில் பக்தி இயக்கம் மிகுந்திருந்தபடியால் ஒவ்வொரு சமயமும் தத்தம் கோவில்களைக் கட்ட முனைப்பு கொண்டனர் என்றே கூற வேண்டும். இதனால் பலவகையான கட்டிடப்பாணிகளையும் இவர்கள் பயன்படுத்தி கட்டடங்களை எழுப்பியுள்ளனர். ''பல்லவர்காலத்திலும் அதற்கு முன்னரும் வாழ்ந்த ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் முன்னூற்றுக்கும் மேற்பட்ட கோவில்களைக் குறிக்கின்றனர். தேவாரப் பாடல்களில் 200 கோவில்களும், அப்பர் காலத்தில் 78 கோவில்களும் இருந்தன. இந்தக் கோவில் எல்லாம் செங்கல் கோவிலாக இருந்திருக்க வேண்டும்''[19] என்று கூறுவர். தமிழகத்தில் 66 இடங்களில் குடைவரைக் கோவில்கள் உள்ளன. இவற்றில் பல்லவர் அமைத்த குடைவரைகள் 21, பாண்டியர் குடைவரைகள் 36, முத்ரையர் குடைவரைகள் 6, அதியமான் கட்டிய குடைவரை 2, ஆய்மன்னன் செய்தது 1 என அ.க.பெருமாள் கூறியுள்ளார். குடைவரைக் கோயில்களை தமிழகத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தியவன் மகேந்திர பல்லவன் ஆவான். இவன் குடைவித்த மண்டகப்பட்டுக் குடைவரைக் கோவிலில் செங்கல், மரம், உலோகம், சுதை ஆகிய அழியக்கூடிய பொருட்கள் இல்லாமல் கட்டப்பட்டது என்ற வாசகம் எழுதப்பட்ட கல்வெட்டு உள்ளது. கட்டடக்கலையில் அழியாத் தன்மைகளை முதன் முதலில் பல்லவ அரசர்கள்

பயன்படுத்தியுள்ளதை உணர முடிகிறது. இவை யாவும் பல்லவர்களின் கட்டடக்கலையின் நுட்பங்களைக் காட்டுவனவாக உள்ளன.

சோழர்காலம்

சோழர் காலத்தில் நுண்கலைகளின் வளர்ச்சி மிகுந்து காணப்பட்டது. இவர்கள் பல்லவர்களின் கலைப்பாணிகளைப் பின்பற்றிய போதிலும் தங்களுக்கென்று ஒரு தனித்தன்மைகளை வளர்த்திருந்தனர். சோழர் காலத்தில் உருவான கட்டடக்கலை, ஓவியக்கலை போன்ற கலைகளுக்குப் பல்லவர் காலக் கலைகள் ஆதாரங்களாக அமைந்துள்ளன. இசைக் கருவிகளை வாசித்தோர் கோயில் சார்ந்த கலை நிகழ்ச்சிகளுக்கு உரியோராக அறியப்படுகின்றனர். கோயில் சாராத உழைக்கும் மக்களின் கலைகள் பற்றிய பதிவுகள் அதிகமாக இடம் பெறவில்லை. காலந்தோறும் ஆட்சியாளர்கள் மாறினும் கோயில் சார்ந்த கலைகள் குறித்த பதிவுகளை ஒவ்வொரு மன்னரின் வரலாற்றோடு காண முடிகிறது. இவர்கள் கால கலைநிலை குறித்து ரேவதி, ‘‘சமயத்தை வளர்க்கச் சோழ மன்னர்கள் நுண்கலைகளுடன் இசையையும் விரும்பி வளர்த்தனர். மன்னர்களும் இசையைச் சுவைத்தனர். மகிழ்ந்தனர். எனவே பாணர்கள் தழைத்தனர். அவர்கட்கு உதவிகள் கிட்டின. பாட்டின் கவர்ச்சி பாடகர்களுக்கும் பாதுகாப்பளிக்கத் தூண்டியது. இசைக் கலையில் பயிற்சியளித்தனர். நாடகத்துக்கும், நாட்டியத்திற்கும் பின்பாடகர்கள் இருந்தனர். யாழும், வீணையும் பக்க மேளங்களாயின. தோற்கருவிகளும், துளைக்கருவிகளும், நரம்புக்கருவிகளும், கஞ்சக் கருவிகளும் இருந்தன’’[20] என விளக்குவார். இசைக் கலையில் தேர்ச்சி பெற்ற ஆசிரியர்களிடம் முறையாகப் பயின்று இசையை வளர்க்க ஆரம்பித்தனர்.

சோழர்காலத்தில் நடனக்கலை சிறப்புற்று இருந்தன. கோயில்களில் ஆடல் பெண்டிர்கள் இருந்தனர். நடனத்தில் தேர்ச்சி பெற்ற ஆடலழகிகள் திருவிழாக் காலங்களிலும், திருமேனி ஊர்வலங்களிலும் தேவகன்னியர்களைப் போல ஆடிச் சென்றனர். மக்களின் மனங்களைக் கவர்ந்ததோடு அவர்களின் பாராட்டுக்களையும் பெற்று வளர்ச்சி பெற ஆரம்பித்தனர். மன்னர்களால் இவர்கள் பேணிப்பாதுகாக்கப்பட்டனர். ஆடல் அழகிகள் இல்லாத ஒவ்வொரு கோயில்களும் அம்மங்கையரைப் பெற ஆரம்பித்தன. தஞ்சைப் பெரிய கோயிலுக்கு 400 ஆடலழகிகளை இராசராசன் அமர்த்தியதைச் சாசனச் செய்தி காட்டுகின்றது. நடனம் நாடகத்துடன் இணைந்தது. அது சமயத்தை வளர்க்கவும், மக்களைக் கவரவும் பெரிதும் பயன்பட்டன. தேவரடியார்கள் ஆலயங்களில் தளிச்சேரிப் பெண்டிர்களாக (Talichari) ஆடிப்பாடி கலையில் சிறந்து விளங்கினர். சோழர்காலத்தில் ஆடல் பாடல்களில் திறனுடைய

கன்னியர்களை ஆலயங்களுக்குத் தானமளித்துப் பெருமை கொண்டனர். தஞ்சைப் பெரிய கோவிலின் திருவிழாக்களின்போது 'இராஜ ராஜேஸ்வரம்' நாடகம் நடிக்கப்பெற்றது. இதனை இசைச் சாந்திக் கூத்தர்கள் நடத்தினார். பூம்புலியூர் நாடகம் நாட்டியமாக நடிக்கப்பட்டதையும் சாக்கையர் கூத்து பரவலாக நடிக்கப்பட்டதையும் சோழர்காலக் கல்வெட்டுக்கள் எடுத்துக் கூறுகின்றன.

சோழர் காலத்து ஓவியங்களின் முழு வடிவத்தினை தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் இன்றும் காண முடிகிறது. இவ்வோவியங்கள் அனைத்தும் பின்னர் வந்த நாயக்கர் காலத்து ஓவியங்களால் மறைக்கப்பட்டன. இன்று அவை மங்கிய நிலையிலேயே காணப்படுகின்றன. சோழர் காலத்து சுவர் ஓவியங்கள் அன்றைய ஓவியன் சிற்பியை விட இளைத்தவன் அல்ல என்பதை உணர்த்தி நிற்கின்றன. இவர்கள் காலத்து ஓவியங்கள் பெரும்பாலும் சமயத்தின் பின்னணி கொண்டவையாகக் காணப்பட்டன. பிற்காலச் சோழர்கால ஓவியங்களுக்குச் சான்று, தஞ்சைப் பெரிய கோவிலின் கருவறை புறச்சுவரில் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள். இந்த ஓவியங்கள் நாயக்கர் காலத்தில் சுண்ணாம்பு பூசி அழிக்கப்பட்டிருந்தன. இதை முதலில் அடையாளம் கண்டவர் எஸ்.கே.கோவிந்தசாமி (1930). முதல் ராஜராஜன், முதல் ராஜேந்திரன் காலத்தில் வரையப்பட்ட இந்த ஓவியங்கள் பெரியபுராணம் காட்சியைச் சித்திரிப்பவையாக உள்ளன.

சோழர்களின் சிற்பக்கலையினை அவர்கள் அமைத்த கோவில்களின் வழி அறியலாம். ஒவ்வொரு கோவில்களிலும் உள்ள விமானங்களில் அன்றைய சமுதாயத்தை மையமிட்ட சிற்பங்களும், புராண இதிகாசங்களைக் எடுத்துரைக்கும் சிற்பங்களும் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. ''சோழர்காலக் கலைஞர்கள் கல்லினும் வெண்கலத்தினும் தங்களுடைய கை வண்ணத்தைக் காட்டினர். பல்லவர் கலையைத் தொடர்ந்த போதிலும் தனித்தன்மையைச் சோழர்காலக் கலைகள் காட்டுகின்றன. இவை வேற்றுமையுடன் விளங்குகின்றன. பல்லவர்களைப் போன்று சுவர் முழுவதும் சிற்பங்களால் நிறைக்கவில்லை. மாறாகக் கோயிற் சுவர்களின் வெளியிடங்களில் இட்டு அழகு கண்டனர்''[21] என்று கூறுவர். சிற்பக்கலையில் சிறந்து விளங்கிய சோழர்கள் பழைய முறைகளை அப்படியே பின்பற்றாமல் தங்களின் உணர்வுகளுக்கு ஏற்ப மாற்றம் செய்து வழங்கியுள்ளனர். இதனை இவர்களின் கலைகள் வழி அறிய முடிகிறது. இதே போல கட்டடக்கலையிலும் தங்களுக்கென்று ஒரு தனிப்பாணிகளைக் கைகொண்டனர். இதை அவர்கள் காலத்து கோவில்கள் வழி அறிய முடிகிறது. ''பிற்காலப் பல்லவர்கள் பெரிய கோயில்களை எழுப்பினர். அம்முறை சோழர்

காலத்திலும் தொடர்ந்தது. சோழர் கற்கோயில்களைக் கண்ணுற்ற கலைத் திறனாய்வாளர்கள் (Art Critics) வியப்படைந்தனர். இராட்சத வடிவிலும், பொற்கொல்லர் கைவண்ண நேர்த்தியிலும் சோழர்கள் ஆலயம் எழுப்பினர்”[22] என்று கூறுவார் வே.தி.செல்லம். மிகப்பெரிய கட்டடங்களைக் கட்டுவதிலும், சிறிய சிற்பங்கள் செய்வதிலும் தங்களின் நேர்த்தியைக் காட்டினர். இதனால் கட்டடக்கலையில் ஒரு புதிய கோட்பாடுகளையும், அமைப்பு முறைகளையும் இவர்கள் படைத்தனர்.

சோழர்கால கோவில்கள் சிற்பங்கள் அமைப்பதற்கு ஏற்ற வகையில் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இதனால் இவர்களின் கட்டடங்கள் சிற்பங்களால் அலங்கரிக்கப்பட்டு காண்போரின் மனதைக் கவரும் தன்மையைப் பெற்றது. கோவில் சிறிதாகவோ, பெரிதாகவோ அமைந்திருந்தாலும் விமானம் முதல் ஸ்தூபி வரை கற்களால் அமைக்கப்படுதல், கோவில் கிழக்கு நோக்கி இருத்தல், கருவறை, அர்த்த மண்டபம், மகாமண்டபம் என்ற அமைப்பு ஒரே போக்கில் இருத்தல், கிழக்கு, வடக்கு, தெற்கு திசைகளில் வாசல்கள் இருத்தல், கருவறைக்கு மேல் விமானம் இருத்தல், எல்லா மண்டபங்களைச் சுற்றியும் பிரகாரங்கள் இருத்தல், பரிவார ஆலயங்கள் இருத்தல் இவை பொதுவான அம்சங்களாக உள்ளன. எனவே இயல், இசை, நாட்டியம், நாடகம், ஓவியம், கட்டிடம் என நுண்கலைகள் அனைத்திலும் சிறப்பானதோர் நிலையை சோழர்காலம் கண்டிருந்தது என்பதை உணரமுடிகிறது.

நாயக்கர் காலம்

தமிழகத்தில் முகமதியர்களின் ஆட்சியைத் தொடர்ந்து விசயநகரத்து ஆட்சியும், அதனைத் தொடர்ந்து நாயக்கர் ஆட்சியும் தோன்றின. இக்காலக் கட்டத்தில் கலைகளின் வளர்ச்சி சிறந்து விளங்கின. மதுரையில் உள்ள மீனாட்சியம்மன் கோயில் வளாகத்தில் கட்டப்பட்டுள்ள புதுமண்டபம் நாயக்கர் காலக் கட்டக்கலை மற்றும் சிற்பக் கலையை விளக்கும் சான்றாதாரமாகத் திகழ்கிறது. இவர்களின் ஆட்சி மொழியாகத் தெலுங்கு இருந்ததனால் தெலுங்கு மொழியில் இருந்த பல்வேறு கலை வடிவங்கள் தமிழகத்தில் பரவலாயின. இக்காலங்களில் தெலுங்கு பெருமளவில் செல்வாக்கும் பெற்றது. கன்னட மக்களின் குடிப் பெயர்ச்சியும் நடந்தது. இதனால் ஆந்திர இசையும், கருநாடக இசையும் வளர்ந்தன. வாழையடி வாழையாக இருந்த தமிழிசை மெல்ல மறைந்தது. இதனால் புதிய கலைகள் அனைத்தும் தெலுங்கில் இருந்து வந்து அடைக்கலம் பெற்று தமிழகத்தில் குடியேறின. பழமையாக வழங்கப்பட்டு வந்த மரபுக் கலைகள் மறுக்கப்பட்டன. புதிய கலை வகைகளான தேவராட்டம், சேர்வையாட்டம், குடுகுடுப்பைக்காரன் வாசிப்பு, கம்பளத்து நாயக்கர் பெண்கள்

கோல்கொண்டு குறிகூறும் முறை, பகல்வேடம், பொம்மலாட்டம், பூம்பூம்மாடு, சாட்டையடி ஆட்டம் போன்ற நாட்டுப்புறக் கலை வடிவங்கள் தமிழகத்திற்கு நாயக்கர்களின் கொடைகளாக அமைந்துள்ளன. இதனால் மரபாக வழங்கப்பட்டு வந்த கலைகள் சிறப்பிழந்து புதுவகையான கலைகள் சிறப்பு பெற்றன என்பதை உணரமுடிகிறது.

காலப்போக்கில் தெலுங்கிலிருந்து தமிழிசையைப் பிரித்தறிய முடியாத அளவிற்குத் தெலுங்கிசையின் ஆதிக்கம் தமிழிசையில் கால்பதித்தது. இன்றளவும் தமிழ் செவ்விசைக் கலைஞர்கள் பெரும்பாலானோர் தெலுங்கு மொழிக் கீர்த்தனங்களைப் பாடி வருவதும் இசைக் கலைஞர்களான தியாகராஜர் தெலுங்கில் எழுதியுள்ள கீர்த்தனைகளைப் பாடுவதைப் பெருமையாகக் கருதிப்பாடி வருவதும் நினைத்தற்குரியது. சுப்பிரமணிய பாரதியாரும் சுந்தரத் தெலுங்கினில் பாட்டிசைப்பதை வரவேற்றுப் பாடியுள்ளார் என்பது நினைத்தற்குரியன.

இக்காலப்பகுதியில் குறுநிலப்பகுதிகளை ஆண்டு வந்த நாயக்கர்களும், சிற்றரசர்களும், பாளையக்காரர்களும், ஆலயங்களையும், அரண்மனைகளையும், நகரங்களையும் எழுப்பினர். ஆலயங்கள் இந்தியக் கட்டிடக் கலையிலும் சிற்பக்கலையிலும் எழுந்தபோது அரண்மனைகள் இந்தோசாரானிய கட்டடக்கலையின் அடிப்படையில் எழுந்தன. நாயக்க மன்னர்கள் பாண்டியர்களது கோபுரக்கலை மரபைப் பின்பற்றி அடியடுத்து, மேலும் செல்லச் செல்ல குறுகிச் சுதைச் சிற்பங்கள் நிறைந்து காணப்படும் கோபுரங்களையே எடுத்துள்ளனர். தமிழகத்தின் மிக உயரமான ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர் ஆண்டாள் கோயில் கோபுரம் மதுரை நாயக்கர் படைப்பாகும். ஒடுங்கி, உயர்ந்து, நேர்த்தியோடு காணப்படும். இது பதினொரு நிலைகளைப் பெற்றுள்ளது. பருத்தும், உயரம் குறைந்ததுமான சோழர்காலக் கோபுர வடிவத்திலிருந்து விலகி, ஒடுங்கி, உயர்ந்து இருந்தது. இதன் மூலம் நாயக்கர் காலக் கோவில்களின் அடிப்பகுதி பெரிதாகவும், மேற்பகுதி சற்று குறுகியும் அமைக்கப்பட்டிருந்ததை உணரமுடிகிறது.

நாயக்க அரசின் முதல் அரசராக இருந்த விசுவநாத நாயக்கர் மதுரையில் பாழ்பட்டுக்கிடந்த மீனாட்சியம்மன் கோவிலில் பணி செய்தார். இவர் காலத்தில் தளவாயாகப் பணி செய்த அரியநாத முதலியார் மதுரையில் ஆயிரங்கால் மண்டபத்தைக் கட்டினார். இங்கே இவரது சிற்பம் உள்ளது. விசுவநாத நாயக்கரை அடுத்து வந்த கிருஷ்ணப்ப நாயக்கர் திருநெல்வேலியில் கிருஷ்ணாபுரத்தில் திருவேங்கடநாதன் கோவிலைக் கட்டினார். இதனை அடுத்து வந்த வீரப்ப நாயக்கர் சிதம்பரம் கோவிலைச் சுற்றி மதில் சுவர் கட்டினார்.

மதுரை நாயக்கர்களில் மிகப் பிரபலமானவருமான திருமலை நாயக்கர் பல கோயில்களைக் கட்டியுள்ளார். மதுரை மீனாட்சியம்மன் கோவில், அழகர்கோவில், ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர் ஆண்டாள் கோவில் போன்ற பல ஆலயங்களில் பணி செய்துள்ளார். இக்கோவில்கள் சிற்ப வேலைப்பாட்டுடன் மிக நேர்த்தியாக அமைக்கப்பட்டன. கட்டடங்களை சிற்பங்கள் மூலம் மேலும் அலங்கரிப்பு செய்தனர் என்றே கூற வேண்டும். உருவ அமைதி மற்றும் உள்ளடக்கக் கூறுகளில் சோழ மற்றும் விசயநகரச் சிற்பக்கலையின் தொடர்ச்சியாக நாயக்கர் காலச் சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. உடல் வாக்கிலும் அணிகலன்களின் அமைப்பிலும் இவர்களது சிற்பங்கள் சோழச் சிற்ப மரபிலிருந்து வளர்ச்சியுற்று அமைந்துள்ளது. இதனை சா.பாலுச்சாமி அவர்கள், நாயக்கர் காலக் கலைக்கோட்பாடுகள் என்ற நூலில் விரிவாக விளக்குகிறார். இவர் ‘‘கடவுளர் சிற்பங்கள், புராணச்சிற்பங்கள், அரசர்களது உருவச் சிலைகள், குப்தர் கலையிலிருந்து வளர்ச்சி பெற்ற யாளி முதலிய சிற்பங்கள் மற்றும் சிறப்பித்துக் குறிக்கத்தக்க நாட்டுப்புற மக்களது சிற்பங்கள் முதலியன விசயநகரச் சிற்பக்கலையின் தொடர்ச்சியாகவோ நாயக்கர் கலையில் இடம் பெற்றுள்ளன’’[23] என்று கூறுவார். நாயக்கர்கள் தனக்கு முன் இருந்த கலைவடிவங்களைப் பயன்படுத்தியிருந்தாலும், தெலுங்கில் உள்ள அமைப்பு முறையை பெரிதும் பின்பற்றியுள்ளனர் என்றே கூறவேண்டும்.

மதுரை, தஞ்சை, செஞ்சி முதலிய இடங்களில் ஆட்சி செலுத்திய நாயக்கர்கள் பல புதிய கோவில்களைக் கட்டினர். இவற்றோடு ஏற்கனவே கட்டப்பட்ட கோவில்களைப் புதுப்பிக்கும் பணிகளையும் மேற்கொண்டனர். இப்பணிகளின் போது பல வண்ண ஓவியங்களையும் தீட்டியுள்ளனர். மதுரை, சிதம்பரம், வெள்ளறை, குற்றாலம், கும்பகோணம், செங்கம், பட்டீஸ்வரம் போன்ற இடங்களில் வரையப்பட்டுள்ள ஓவியங்கள் நாயக்கர்கால ஓவியங்களின் சிறப்புக் கூறுகளை வெளிப்படுத்துவனவாக உள்ளன. ‘‘தஞ்சை பெரிய கோவிலின் கருவறை பிரகாரச் சுவரில் சோழர்கால ஓவியத்தின் மேல் சுண்ணாம்பு பூசி வேறு ஓவியத்தை வரைந்தனர். இந்த ஓவியங்கள் வைணவப் புராணம் தொடர்பானவை. விஷ்னு சங்கு சக்கரத்துடன் நிற்கிறார். இரு புறமும் நிலமகளும் பூமகளும் ஐராவதத்தின் மேல் இந்திரன், ஆட்டின் மேல் அக்கிளி எனச் சில ஓவியங்கள் உள்ளன’’[24] என நாயக்கர்கால ஓவியத்தின் இயல்புகளை அ.கா.பெருமாள் கூறுவார். தனக்கு முன்பு இருந்த ஓவியங்களை அழித்து தங்கள் காலத்தில் சிறப்புப் பெற்றிருந்த புராணம் தொடர்பான ஓவியங்களை வரைந்துள்ளனர். திருநெல்வேலி மாவட்டம், குற்றாலக் கோவில் சித்திரசபை ஓவியங்கள் மிக அழகானவையாகும். திருமால் மோகினியாக

மாறுதல், தாருகாவன முனிவர்களை மயக்குதல், சிவன் பிட்சாடனாகச் செல்லுதல், ரிஷி பத்தினிகள் பின் செல்லுதல் முதலான காட்சிகளின் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. சில கோபுரங்களில் சுவரோவியங்கள் காணப்படுகின்றன. இவை ராமாயண, பெரியபுராண நிகழ்ச்சிகளைச் சித்தரிப்பனவாகக் காணப்படுகின்றன. இவ்வோவியங்களின் கீழ் விளக்கங்கள் குறிக்கப் பெறுவது நாயக்கர் ஓவியங்களின் தனித்தன்மையாகும். இதனை, "நாயக்கர்கால ஓவியங்களில் குறிப்பிடத்தக்க மற்றொரு கூறு, ஓவியங்களுக்கு எழுதப்பட்டுள்ள விளக்கக் குறிப்புகளாகும். ஓவியங்கள் குறிப்பிடும் கதை நிகழ்ச்சிகள் பற்றிய விளக்கங்கள் தமிழிலும், தெலுங்கிலும் காணப்படுகின்றன"[25] என விளக்குவார் பாலுச்சாமி. மேலும், ஒருபக்கத் தோற்றம் அல்லது நேர்கொண்ட தோற்றமுடைய உருவங்களில் வரைநிலையில் அடர் வண்ணங்களும் மிகுந்த அலங்காரப் பண்பும் ஓரளவு நளிமையற்ற தன்மையும் காணப்படுகின்றன. குஜராத், ஒரிசா முதலிய பகுதிகளிலிருந்து பெற்ற பக்கவாட்டுத் தோற்றம் அல்லது நேர்முகத் தோற்றம், மிகு அலங்காரம், ஒரே மாதிரியான உருவங்கள் மற்றும் வட்டாரத் தன்மை கொண்ட மனித உருவங்கள் ஆகியவற்றை உடைய விசயநகரக் கலையின் தொடர்ச்சியாகவே நாயக்கர் ஓவியங்கள் அமைந்துள்ளன.

பட்டீசுவரம், தேனுபுரீசுவரர் கோயிலில் இரகுநாத நாயக்கர் காலத்தில் தீட்டப்பட்ட ஓவியங்கள் லேபாஷி ஓவியங்களை ஒத்துள்ளன. நாயக்கர்கள் தனக்கு முன்பு இருந்த ஓவியங்களை அழித்ததோடு, பிற பகுதிகளில் வழங்கப்பட்டு வந்த சிறப்பு மிக்க ஓவியங்களின் தன்மைகளை எல்லாம் ஒன்றாக்கி தம் ஓவியங்களாகக் காட்டியுள்ளனர். இது ஓவியக்கலைக்கு மட்டுமல்லாது இவர்கள் கால அனைத்துக் கலைகளுக்கும் பொருந்துவனவாக உள்ளன.

தற்காலம்

தமிழகத்தில் தொன்று தொட்டு வழங்கப்பட்டு வந்த கலைகள் யாவும் தற்காலத்தில் பல்வேறு வளர்ச்சிகளைக் கண்டுள்ளன. உலகில் உள்ள அனைத்து நாடுகளின் கலைகளையும் ஒருங்கே பெற இன்றைய தகவல் தொடர்பு சாதனங்கள், போக்குவரத்து வளாச்சியும் பேருதவியாக உள்ளன என்றால் அது மிகையல்ல. ஒவ்வொரு இனத்தாருக்கும் பெரியதாகக் கருதப்பட்ட கலைகள் யாவற்றையும் ஆர்வமுள்ள எவரும் கற்கும் நிலை உருவாகியுள்ளது. இசைக் கலையில், நாடகக் கலையில், ஓவியக்கலையில், சிற்பக்கலையில், கட்டிடக் கலையில் பல்வேறு அறிவியல் தொழில் நுட்பங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன.

தற்கால நுண்கலைகளின் வளர்ச்சிக்குப் பல தமிழக அறிஞர்களின் முயற்சிகள் பேருதவி புரிந்தன. ஒவ்வொருவரும் ஏதேனும் ஒரு வகையில் தத்தம் துறையில் சிறந்து விளங்கி அத்துறையை வளர்த்தெடுத்தனர் என்றே கூறவேண்டும். பழைய இசை மரபை அறிந்தவரும் நாட்டார் இசை வடிவத்தை வளர்ச்சி பெற செய்தவருமான இராமலிங்க வள்ளலார் பாடிய பாடல்கள் தமிழிசைக்குப் புத்துணர்ச்சியூட்டின. இவர் பாடிய திருவருட்பா மராட்டிய தெலுங்கர்களிடமிருந்து வேறுபட்டு காணப்பட்டது. இவர் பாடிய 5,818 பாடல்களில் 1011 பாடல்கள் இசைப்பாடல்கள் ஆகும். இவர் கண்ணி, கும்மி, காவடிச் சிந்து போன்ற இசை வடிவங்களை வளரச் செய்ததில் பெரும் பங்காற்றியுள்ளார். அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் சிந்து வகைகள் இசையில் பெரும் புரட்சியை ஏற்படுத்தின. தமிழிசையின் ஆதி மும்மூர்த்திகளான அருணாசலக் கவிராயர், முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை ஆகிய மூவரும் தமிழிசையின் வளர்ச்சிக்குப் பெரும்பங்காற்றினர். தமிழிசையை ஆழமாகவும் விரிவாகவும் ஆராய்ந்த ஆபிரகாம் பண்டிதர் கருணாமிர்த சாகரம் என்ற 1346 பக்கம் கொண்ட நூலை 1917-ல் வெளியிட்டார். இன்றுவரை தமிழிசை ஆய்வுகளுக்கு இது ஒரு மூல நூலாக உள்ளது. அதேபோல சுவாமி விபுலானந்தரின் ‘யாழ்நூல்’ இசைத்தமிழின் இனிமையை எடுத்தியம்பும் சிறந்த ஆய்வு நூல்களுள் ஒன்றாகத் திகழ்கின்றது. இன்று இசைக்கலையில் பல்வேறு புதிய வளர்நிலைகளைப் பெற்று பல வழிகளிலும் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டு வருகிறது.

நாடகக்கலையில் பல்வேறு பரிணாமங்கள் உருவாயின. தமிழகத்தின் தொன்மையான நாடகவடிவமான கூத்துக் கலையோடு, புதிய அணுகுமுறைகளைக் கையாளத் தொடங்கினர். பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி போன்ற நாடக வடிவங்கள் தோன்ற ஆரம்பித்தது. நாடக அமைப்பு முறையிலும், நேர முறையிலும் பல மாறுதல்கள் செய்யப்பட்டன. காசி விஸ்வநாத முதலியார் ‘டம்பாச்சாரி விலாசம்’ என்ற சமூக நாடகத்தை 1867-ல் இயற்றினார். 1896-ல் பேராசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளை அவர்கள் ‘மனோன்மணியம்’ என்ற கவிதை நாடகத்தை இயற்றினார். வி.கோ.சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார் கல்லூரியில் பேராசிரியராகப் பணியாற்றி பல நாடகங்களைப் படைத்தவர். இவர் ரூபாவதி, கலாவதி, மான விசயம் போன்ற நாடகங்களை எழுதியுள்ளார்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் பொதுமக்களிடம் நாடகம் பற்றிய உயர்ந்த எண்ணங்களை உருவாக்கினார். இவர் நிறுவிய ‘சுகுணவிலாசசபை’ என்ற நாடக நிறுவனத்தின் மூலம் 5400 இடங்களில் நாடகங்களை அரங்கேற்றியுள்ளார். தமிழக மேடைகளில் பாடல்கள் மட்டுமே ஒலித்த சூழலை

மாற்றி, உரையாடல் காட்சிகளை ஏற்படுத்திய பெருமைக்குரியவர். இவர் துன்பவியல் முடிவைக் கொண்ட நாடகங்களையும், அங்கத நாடக வகைகளையும் அறிமுகப்படுத்தினார். நாடக நேரத்தை 3 முதல் 5 மணி நேரத்துக்குள் முடிக்கும்படி செய்தார். இவர் புஷ்பவல்லி, இரத்தினாவளி, மனோகரா போன்ற 90-க்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். இவரைத் தொடர்ந்து வந்த சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் தமிழ்நாடக உலகின் தலைமை ஆசிரியராக அறியப்பெற்றவர். இவர் 40-க்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். தம் காலத்தில் அச்சிலிருந்த அம்மானைக் கதைகளையும் வாய்மொழிக்கதைகளையும் நாடகமாக மாற்றிய பெருமைக்குரியவர், பவளக்கொடி, வள்ளிதிருமணம், சத்தியவான் சாவித்ரி, லவகுசா, சுலோசனா சதி போன்ற பல்வேறு நாடகங்களை அருளியுள்ளார். இவர்களைப் போல பல்வேறு அறிஞர் பெருமக்களும் சிறப்பாகப் பங்காற்றியதன் மூலம் நாடகத்துறை உயர்நிலையை எட்டியது.

இக்காலக்கட்டத்தில் ஓவியக்கலையில் புதிய நுட்பங்கள் பின்பற்றப்பட்டன. ஆரம்பகால ஓவியங்கள் சமயங்களோடும், செந்நெறிக்கால அலங்காரங்களோடும் காணப்பட்டன. ஆனால் பின்னாட்களில் பண்பியல், கருத்துருக்கள் சார்ந்த ஓவியங்கள் முக்கியத்துவம் பெற்றன. சிற்ப வேலைகளிலும் தற்காலத்தில் புதிய அணுகுமுறைகள் பின்பற்றப்படுகின்றன. மெழுகு, அரக்கு, சுதை, மரம், தந்தம், கல், பஞ்சலோகம் முதலான பொருட்களைக் கொண்டு சிற்பங்கள் வடிவமைக்கப்படுகின்றன. நமது நாட்டுச் சிற்பங்கள் அயல்நாட்டுச் சிற்பங்களைப் போன்று, வெறும் அழகிய காட்சிப் பொருள்களாக மட்டும் இல்லாமல் கருத்துக்களையும், உணர்ச்சிகளையும் ஊட்டுவனவாக இருக்கின்றன. நவீன கட்டடக்கலை பல்வேறு வளர்நிலைகளை எய்தியுள்ளது. இவை பயன்பாடு சார்ந்த வடிவமைப்பு, கட்டடப்பொருட்களின் அறிவார்ந்த பயன்பாடு போன்ற கொள்கையின் அடிப்படையில் உருவாக்கப்படுகின்றன. இது வரலாற்றுப் பாணிகளைப் பின்பற்றுவதையும், அழகூட்டல் அணிகளைப் பயன்படுத்துவதையும் கைவிட்டு, கட்டடப் பொருட்களிலும், கட்டட வடிவங்களிலும் உள்ளார்ந்த அழகியல் தன்மைகளை வெளிக்கொண்டு வருவதற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தது. இவ்வாறு தற்காலங்களில் நுண்கலைகள் அனைத்திலும் மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டுப் புதிய புதிய அணுகுமுறைகள் பின்பற்றப்பட்டு வருகின்றன. இவற்றின் வளர்நிலை இன்று தனிப்பெரும் ஆய்வுகளாக மேற்கொள்ளப்பட வேண்டியவையாக உள்ளன.

இயல் முடிவுகள்

சங்ககாலத்திற்குப் பிற்பட்ட காலங்களில் வழங்கப்பட்ட கலைகள் யாவும் தனக்கு முன்பு இருந்த கலை மரபுகளை உள்வாங்கிக் கொண்டு வளா்ந்துள்ளன. ஒவ்வொரு காலக்கட்டத்திலும் புதிய கலைப்பாணிகள் உருக்கொண்டன. சங்ககாலத்தை அடுத்த களப்பிரா் காலத்தில் வழங்கப்பட்ட கலைகள் குறித்து அறிவதற்குப் போதுமான சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை. இருப்பினும் அக்காலத்தில் கலைகள் இருந்ததற்கான சில குறிப்புகளைக் காணமுடிகிறது. அதைத் தொடா்ந்த பல்லவா் காலத்தில் கலைகள் செழித்து வளா்ந்துள்ளன. இக்காலக்கட்டத்தில் ஆண்ட அரசா்கள் கலைகளை வளா்ப்பதில் ஆா்வம் காட்டினா். இதனால் இசை, நடனம், கட்டடம் முதலான கலைகள் செழிப்புற்று வளா்ந்தன். இக்காலக்கட்டத்தில் கோவில்களில் நடனமங்கைகள் பணியமா்த்தப்பட்டு, கலைஞா்களுக்குத் தேவையான உதவிகள் வழங்கப்பட்டன. கலைகள் யாவும் சமயங்களைச் சாா்ந்து வளா்ந்தன.

பல்லவா்களுக்குப் பிறகு ஆட்சி செய்த சோழா்களும் கலை ஆா்வமுடையவா்களாக இருந்தனா். இவா்கள் பல்வா்களின் கலைப்பாணிகளை பின்பற்றியதோடு, தனக்கென புதிய பாணிகளை உருவாக்கிக் கொண்டனா். நாயக்கா் காலத்தில் தெலுங்கில் இருந்து புதிய கலை வடிவங்கள் தமிழகத்தில் தோன்றின. இக்கலைகளை வளா்ப்பதற்குக்கென்று கலைஞா்கள் வரவழைக்கப்பட்டனா். இதனால் மரபுக்கலைகள் மறக்கப்பட்டு, புதிய கலைகள் மக்களின் கவனத்தைப் பெற்றன. நவீன காலத்தில் கலைகள் ஒவ்வொரு இனத்தாருக்கும் உரியதாகக் கருதப்பட்ட கலைகள், ஆா்வமுடையவா்கள் எவரும் கற்கலாம் என்ற பொதுநிலையை அடைந்தன. கலைகளின் வளா்ச்சியில் புதிய நுட்பங்கள் கைக்கொள்ளப்பட்டன.

அடிக்குறிப்புகள்

1. காந்திதாசன்.க., **சங்க இலக்கியத்தில் பாணர் வாழ்வியல்,** ப.3.
2. பாலசுப்பிரமணியன்.கு.வெ., **சங்க இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக்கோட்பாடு,** பக்.11-12.
3. Leo Tolstoy, **What is an art?,** Pp.378-379.
4. இராமலிங்கம்.வி.நாமக்கல்., **தமிழிசை,** பா.5.
5. John Canady, **What is art?,** p.3.
6. பெருமாள்.அ.நா., **தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள்,** ப.14.
7. **கலைக்களஞ்சியம்,** முதல் தொகுதி, ப.340.
8. சிந்தியா ∴ப்ரீலேண்ட், **கலைக்கோட்பாடு,** பக்.153-154.
9. துளசி இராமசாமி, **தமிழகக் கலைச்செல்வங்கள்,** ப.15.
10. கோதண்டராமன்.பி., **இந்தியக் கலைகள்,** ப.17.
11. ரேவதி.வீ., **கால வளர்ச்சியில் கலைநிலை,** ப.30.
12. மயிலை சீனி வேங்கடசாமி, **களப்பிரர் ஆட்சியில் தமிழகம்,** ப.119.
13. செல்லம்.வே.தி., **தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்,** ப.136.
14. மயிலை சீனி வேங்கடசாமி, **களப்பிரர் ஆட்சியில் தமிழகம்,** ப.119.
15. மேலது, ப.121.
16. செல்லம்.வே.தி., **தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்,** ப.237.
17. இராசமாணிக்கனார்.மா., **பல்லவர் வரலாறு,** ப.238.
18. செல்லம்.வே.தி., **தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்,** ப.248.
19. பெருமாள்.அ.கா., **தமிழர் கலையும் பண்பாடும்,** ப.78.
20. செல்லம்.வே.தி., **தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்,** ப.314.
21. ரேவதி.வீ., **கால வளர்ச்சியில் கலைநிலை,** ப.312.
22. செல்லம்.வே.தி., **தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்,** ப.310.
23. பாலுச்சாமி.சா., **நாயக்கர் காலக் கலைக்கோட்பாடுகள்,** ப.95.
24. பெருமாள்.அ.கா., **தமிழர் கலையும் பண்பாடும்,** ப.120.
25. பாலுச்சாமி.சா., **நாயக்கர் காலக் கலைக்கோட்பாடுகள்,** ப.97.

இயல் - 2

இசையும் இசைசார் கருவிகளும்

2. இசையும் இசைசார் கருவிகளும்

சங்ககாலக் கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல் குறித்து ஆராயும் இவ்வாய்வு, கலைஞர்களின் வாழ்க்கையை மட்டுமல்லாது அவர்களின் வாழ்க்கைக்குப் பேருதவியாய் இருந்த கலைசார் கருவிகள் குறித்தும் அவற்றின் நுட்பங்கள் குறித்தும் ஆராய்கிறது. கலைஞர்களின் வாழ்க்கைக்கு மூல ஆதாரமாக விளங்கும் கருவிகள் பற்றிய புரிதல் இவ்வாய்விற்கு அவசியமாகுகிறது. இவற்றின் புரிதல் இன்றி சங்கக் கலைஞர்களின் வாழ்வியலைப் புரிந்துகொள்ளல் கடினமே. சங்க இலக்கியங்களில் பல்வேறு கலைகள் வழங்கப்பட்டாலும் நுண்கலைகளுள் ஒன்றாகக் கருதப்படும் இசை சார்ந்த பதிவுகள் இவ்வியலில் முதன்மை பெறுகிறது. எனவே, சங்க இலக்கியங்களில் வழங்கப்பட்ட இசை சார்ந்த பதிவுகளையும், இக்கலைக்குப் பயன்பட்ட கருவிகளையும், அவற்றின் நுட்பங்களையும் விரிவாக ஆராய்கிறது.

சங்க இலக்கியங்கள் பண்டைத் தமிழர்களின் வாழ்வியல் முறைகளைத் தோன்றா எழுவாய் போல உணர் நிலையிலும், உள்ளுறை போல உணர்த்து நிலையிலும், அகழ்பொருள் போலப் புதைநிலையிலும் விவரிக்கின்றன. இவற்றுள் கலை குறிப்புகள் சார்ந்த செய்திகளும் அடங்கியுள்ளன. தமிழர்தம் நாகரிக உச்சநிலை சங்ககாலம் எனக் கருதப் பெறுவதால் அக்காலப் பனுவல்களின் வழி அறியப்பெறும் கலைக் கூறுகளும் மிகுதியாகக் கிடைக்கின்றன. இக்காலக்கட்டத்தில் கலைகள் மிகுதியாக வழங்கப்பட்ட போதிலும் அவற்றை பொதுநிலையில் குறிக்கும் சொல்லாட்சிகள் இடம்பெறவில்லை. இதனை, ‘‘சங்க இலக்கியங்கள் இசைக்கலை, ஆடல்கலை, ஓவியக்கலை, சிற்பக்கலை, கட்டடக்கலை, இலக்கியக்கலை, நாடகக்கலை ஆகிய நுண்கலைகள் குறித்த செய்திகளை வழங்குகின்றன. உடல் முயற்சியிலும் மூளை முயற்சி மிகுதியான் விளையும் கலைகளை அறிவுக்கலைகள் என்பர். இவற்றை நுண்கலைகள், அழகுக் கலைகள் எனவும் வழங்குவர். ஏனைய கலைகளிலும் இவற்றில் உள்ளுறையாய் அமைத்து பொருள் உணர்த்தும் பாங்கு மிகுதியாகும். சமையற்கலை, தையற்கலை, ஒப்பனைக்கலை, மாலைக்கலை, போர்க்கலை இனைய கலைகள் எல்லாமும் சங்க இலக்கியத்துள் கேட்கப்பெறும். உழவுக்கலை, மருத்துவக்கலை, பொறிநுட்பக்கலை ஆகிய பயனுறு கலைகளும் ஒரோவழி உணர்த்தப்பெறும். இவற்றை எல்லாம் தனித்தனியாகக் குறிப்பதால் கலை எனும் பொதுசொல்லாட்சி சங்கப்பனுவல்களில் மிகுதியாக இடம்பெறாது போயிற்று’’[1] என்று கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் குறிப்பிடுகிறார். இக்கூற்று சங்க காலத்தில் வழங்கப்பட்ட பல்வேறு கலைகள் குறித்து விளக்குவதோடு மட்டுமல்லாது,

அக்காலக்கட்டத்தில் கலை என்னும் சொல்லாட்சி வழங்கப்படவில்லை என்பதையும் குறிக்கிறது.

இசைக்கலையும் இசைக்கருவிகளும்

இசைக்கலை மற்ற நுண்கலைகளைவிடச் சிறந்தது. இதில் இன்பக்கூறுகள் மிகுயாக உள்ளன. இக்கலை சங்கக் கலைஞர்களால் மிகுதியாகப் போற்றி வளர்க்கப்பட்டுள்ளது. கலைகளில் தலையானது இசைக்கலை. இசையில் இன்பக்கூறு இயல்பாகவே அமைந்து கிடக்கிறது. அதனால் அது தன்னைச் சார்ந்த உயிர்களைத் தன் பால் இசைவிக்கும், அதாவது தன்வயப்படுத்திக் கொள்ளும் ஆற்றல் சான்றது. இசைக்கலையானது உணர்வின் உறைவிடம்; இன்பத்தின் நிறைவிடம்; இறைமையின் மறைவிடம் எனலாம். இசைக்கலையில் அருட்பண்பும் அழகுணர்ச்சியும் அமைதிக் கூறும் ஒற்றுமை நயமும் ஒருங்கே இதில் அமைந்து கிடக்கின்றன.

மனிதனை இசைவிக்கும் ஆற்றல் இசைக் கலைக்கு உண்டு என்பதைப் பண்டையத் தமிழர்கள் அறிந்திருந்தனர். இதனைச் சங்க இலக்கியங்களில் காணப்பெறும் இசைசார் குறிப்புக்களைக் கொண்டு அறிய முடிகிறது. தேசியகவி பாரதியார்,

“ஆனாலும் நின்றன் அதிசயங்கள் யாவினுமே
கானு முதம்படைத்த காச்சிமிக விந்தையடா!
………………………………………..
ஆசைதருங் கோடி அதிசயங்கள் கண்டதிலே
ஓசைதரும் இன்பம் உவமையிலா இன்பமன்றோ”

(பாரதியார், குயில்பாட்டு:93-100)

என்று இசையின் சிறப்பு குறித்து பாடியுள்ளார். அஃறிணை உயிர்களும் இசையின் இனிமையினை உணர்ந்துள்ளன. இதனைச் சங்க இலக்கியங்கள் ‘ஆறலை கள்வர் படைவிட அருளின், மாறுதலை பெயர்க்கும் மருவின் பாலை’ (பொரு.21-22), ‘காழ்வரை நில்லாக் கடுங்களிற் றொருத்தல், யாழ்வரைத் தங்கி யாங்கு (கலி.2.26) என்று பலவாறு உவமித்துள்ளதன் வழி அறிய முடிகிறது. “ஆர்மியசின் (Orphes) யாழுக்குச் சிங்கங்கள் வசப்பட்டன என்றும், ஆனாய நாயனாருடைய குழலிசை கேட்டு நிற்பனவும் சஞ்சரிப்பனவும் அதன் வயப்பட்டு அசைவற்றுக் கிடந்தன என்றெல்லாம் கூறும் கதைகள் எல்லா நாடுகளிலும் வழங்குகின்றன”[2] என்று வெ.வரதராசன் குறிப்பிடுவார். அஃறிணை உயிர்கள் இசைக்கு மயங்கின என்று கூறும் மரபு எல்லா நாட்டினரிடையேயும் உண்டு

என்பதை உணர முடிகிறது. அந்த அளவிற்கு இசைக்கலை பெரும்வளர்ச்சி பெற்று இருந்துள்ளதையும் மறுக்க முடியாது. ஆக, எல்லா நாடுகளிலும் இசைக்கலையை ஒரு சிறப்புறு கலையாகப் போற்றி வந்துள்ளனர் என்பதை அறிய முடிகிறது.

மிடற்றுப்பாடல்

இசைக்கருவிகளில் முதன்மை பெறுவது மனிதனின் ஒலி உறுப்புகள் ஆகும். தொல்காப்பியர் தலை, மிடறு, நெஞ்சு, பல், இதழ், நா, மூக்கு, அண்ணம் என்ற எட்டு வகை உறுப்புக்களைக் கொண்டு எழுத்துக்கள் ஒலிக்கப்படுகின்றன என்பார். தமிழில் உள்ள நான்கு வகை பாக்களுக்கு ஏற்ப மேற்கண்ட ஒலியுறுப்புக்களால் பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர். எனவே இசை பற்றி பேசும்போது மனிதனின் ஒலி உறுப்புக்கள் முதன்மை பெறுகின்றன. இதனை,

‘‘உந்தி முதலா முந்துவளித் தோன்றி
தலையிலும் மிடற்றிலும் நெஞ்சிலும் நிலைஇப்
பல்லும் இதழும் நாவும் மூக்கும்
அண்ணமும் உளப்பட எண்முறை நிலையால்’’

(தொல்.எழுத்து:83)

என்று தொல்காப்பியர் விளக்குகிறார். உந்தியிலிருந்து காற்றுத் தோன்றி, மேலே வந்து தலை, கழுத்து. நெஞ்சு இவற்றில் நின்று பல், உதடு (இதழ்), நாக்கு, மூக்கு, அண்ணம் ஆகிய எட்டு உறுப்புக்களிலும் தொடர்புற்று, ஒலி எழுத்துக்கள் அனைத்தும் தோன்றும். ஒவ்வொரு வகை எழுத்துக்களும் வெவ்வேறு தன்மையில் தோன்றும். இவற்றின் பிறப்பு தெளிவான அறிவியல் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளன என்று ச.வே.சுப்பிரமணியன் உள்ளிட்ட அறிஞர்கள் பலர் கருதுகின்றனர்.

இயற்கையில் அமைந்த ஓசைகளைக் கேட்டே இசைகள் பெரும்பாலும் உருக்கொண்டுள்ளன. பரிபாடல் என்னும் பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் பாணனும் பாடினியும் சேர்ந்து பாடலையும் ஆடலையும் ஒருங்கு வைத்து ஒப்புமை காட்டியுள்ள பாடல் இக்கருத்தை அரண் செய்வதாக அமைந்துள்ளது. நல்லாசியர் என்னும் நற்றமிழ்ப் புலவர்,

‘‘ஒரு திறம், பாணர் யாழின் தீங்குரலெழ
ஒருதிறம், யாணர் வண்டின் இமிரிசையெழ
ஒரு திறம், கண்ணார் குழலின் கரைபெழ
ஒரு திறம், பண்ணார் தும்பி பரந்திசை ஊத
ஒரு திறம், மண்ணார் முழவின் இசை யெழ

ஒரு திறம், அண்ணல் நெடுவரை அருவிநீர்ததும்ப
ஒரு திறம், வாடை உளர்வயின் பூங்கொடி நுடங்க
ஒரு திறம், பாடல்நல் விறலியர் ஒல்குபு நுடங்க
ஒரு திறம், பாடினி முரலும் பாலையங் குரலின்
நீடுஇளர் கிழமை மஞ்ஞை அரிகுரல் தோன்ற
மாறுமாறு உற்றனபோல் மாறெதிர் கோடல்
மாறட்டான் குன்ற முடைத்து'' (பரி.17:9-21)

என்று பாடியுள்ளார். இயற்கையில் தோன்றிய ஓசைகளோடு இசை ஒப்பிட்டு கூறப்பட்டுள்ளன. இதன் வழி இயற்கைக்கும் இசைக்கும் உள்ள தொடர்புறவை அறிய முடிகிறது. திருப்பரங்குன்றத்தில் ஒருபுறம் பாணர் இசைக்கும் யாழின் இனிய ஒலி எழ, மறுபுறம் புதிய வருவாயுடைய வண்டுகள் முரன்று ஒலிக்கும் இசை எழும். ஒருபுறம் கணுப்பொருந்திய குழலிடத்து இசை எழ, மறுபுறம் பண்ணிசை போல வண்டுகள் பரந்து ஒலி எழுப்பும். ஒருபுறம் மண் பூசப்பெற்ற முழவின் இசை எழ, மறுபுறம் உயர்ந்த நெடிய மலையிலிருந்து அருவி நீர் ஆரவாரிக்கும்; ஒருபுறம் பாடும் இயல்புடைய நல்ல ஆடல் மகளிர் அசைந்தாட, மறுபுறம் காற்று அசைந்ததால் பூங்கொடி மென்மையாய் அசையும். ஒருபுறம் பாடினி மிடற்றின் வழிப் பாடும் பாலைப் பண்ணில் பெருகிய அழகிய இசை, நெடிய கிளர்ச்சி பொருந்தியதாய், இசை நயத்துக்குரிய நிறையும் குறையும் பெற்று ஒலிக்கும்; மறுபுறம் தாளம் பொருந்திட ஆடும் மயிலின் அரிகுரல் தோன்றி ஒலிக்கும். இவ்வாறு ஒன்றிற்கு ஒன்று மாறுபடுவது போலத்தோன்றும் வேறுபாடுகளை உடைய பரங்குன்றம் என பரிபாடல் கூறுகிறது.

கூடுகொள் இன்னியம்

மனிதனின் உறுப்புகள் அன்றி பிற பொருட்களால் ஆன இசைக் கருவிகளுக்கு இயங்கள் என்று பெயர். இசைக்கருவிகளின் தொகுதிகள் யாவற்றையும் ஒன்றாகக் கொண்டு சென்ற காட்சிகளைச் சங்கப்பாக்கள் காட்சிப்படுத்தியுள்ளன. பாணர், பாடினி, பொருநர், கூத்தர் முதலான கலைஞர்களும், அவரது உறவினர்களும் சேர்ந்து கலை நிகழ்த்தச் சென்ற குறிப்புகளை ஆற்றுப்படை இலக்கியங்கள் வழி அறிய முடிகிறது. இசைக்கருவிகளுக்கு இயங்கள் எனவும் பெயர் உண்டு. சிறிய கருவிகளைக் குறும்பல்லியம் எனவும்; பெரிய பல இசைக்கருவிகளை 'நெடும்பல்லியம்' எனவும் கூறினர். இசைக் கருவிகள் பல இணைந்து இயைந்து ஒலிப்பதை இக்காலத்து 'orchestra' என்கிறோம். இதனைக் கூடுகொள் இன்னியம் எனவும். வல்லியம் எனவும் கூறினர். இன்றைய காலத்தில் வழங்கும் 'orchestra' போன்ற

கலை நிகழ்வுகள் சங்ககாலத்திலும் நிகழ்த்தப் பெற்றுள்ளன. அதற்காகத் தங்கள் சுற்றங்களுடனும், பல்வேறு இசைக்கருவிகளுடனும் கலைஞர்கள் சென்றுள்ளனர். இதனை,

''கூடிய குயிலுவக் கருவிக ளெல்லாம்
குழல்வழி நின்றது யாழே, யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே, தண்ணுமைப்
பின்வழி நிசைத்தது 'அமந்திரியாக''

(சிலம்பு.அரங்:138-142)

என்ற சிலப்பதிகாரப் பகுதி குறிப்பிடுகிறது. மாதவி அரங்கிற் புகுந்து ஆடுகின்ற போது இசைக்கருவிகளாகிய குழல், தண்ணுமை, முழவு, ஆமந்திரிகை என வரிசையில் நின்று இசைக்கப்பட்டதை இன்னிசை குழு (கூடுகொள் பள்ளியம்) என்ற அமைப்பு முறையினைக் காட்டுவதாக உள்ளது.

இசைக்கருவிகளின் பாகுபாடு

இசைக் கருவிகளை நரம்புக்கருவி, தோல்கருவி, துளைக்கருவி, கஞ்சக்கருவி என நான்கு வகையாகப் பகுப்பர். இவற்றுள் நரம்புக் கருவிகள் மூன்று வகைப்படும். அவற்றுள் மீட்டுக்கருவிகள் முதல் வகை. இவற்றுள் கருவியின் நரம்புகள் கையினாலோ, தந்தம், மரம் அல்லது உலோகத்தினாலான துண்டு ஒன்றினாலோ இழுத்து விடப்பட்டு அதிருமாறு செய்யப்படுகின்றன. இந்தத் துண்டுக் கருவி பண்டைய நூல்களில் 'கோணம்' என்று குறிப்பிடப்படுகிறது. யாழ், வீணை, கோட்டு வாத்தியம் இவ்வகையைச் சேர்ந்தவை.

நரம்புக் கருவிகளுள் இரண்டாம் வகை விற்கருவிகள் எனப்படும். இவற்றை ஒரு வில்லினால் நரம்பைத் தேய்த்து ஒலியை எழுப்புகிறார்கள். மூன்றாம் வகை நரம்புக் கருவிகள் அடி கருவிகள் எனப்படும். அவற்றுள் முதல் வகைக் கருவிகளில் துருத்தியை ஒத்த எந்திரத்தின் உதவியால் கருவிக்குள் காற்று ஊதப்படுகிறது. ஆர்கான், ஆர்மோனியம் இவ்வகையைச் சார்ந்தவை. இவ்வகை பண்டைக் காலத்தில் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. இரண்டாம் வகைத் துளைக்கருவிகள் முக்கியமானவை. இவற்றைப் பயில்வோன் காற்றை ஊதி இசையை எழுப்புகிறான். சங்கு, கொம்பு, குழல், நாதசுரம், முகவீணை போன்ற கருவிகள் இவ்வகைப்படும். இவற்றில் சில கருவிகளில் துளையின் வழியே காற்று ஊதப்படுகிறது. வேறு சிலவற்றில் அவற்றிலுள்ள நாக்கின் மேல் காற்றை ஊதி அது ஒலிக்குமாறு செய்யப்படுகிறது. இவற்றுள் முதல் வகையில் குழலும், இரண்டாம் வகையில் நாதசுரமும் இடம்பெறும். மேனாட்டுத்

துளைக்கருவிகளில் உள்ளது போல் இந்திய நாட்டு இசைக்கருவிகளில் சாவிகள் இல்லாவிட்டாலும், கைவிரல்களைக் கொண்டு துளைகளை மூடும் வகையால் பல சுரங்களையும் எழுப்ப முடிகிறது. கருவிக்குள் காற்றை ஊதும் முறை மிக முக்கியமானது. அதன் உதவியால் மானிடக் குரலில் உள்ள நெகிழ்வையும் மென்மையையும் இதில் பூரணமாக வெளிப்படுத்தலாம். நாக்கின் அசைவினாலும், காற்று ஊதுவதைக் கட்டுப்படுத்துவதாலும் இதில் சுரங்களைப் பெறுவது கைதேர்ந்த கலையாகும. மூன்றாம் வகைக் கருவிகளான தோற்கருவிகள் முன்னர் பல வகைகளில் பயன்பட்டன. பேரிகை, நகரா முதலியன போர்க் காலத்தில் பயன்பட்டன. எச்சரிக்கைக்கும் அறிவிப்புக்கும் முரசு கொட்டுவது வழக்கம். இவற்றுள் சில ஒரு முகத்தையும் சில இருமுகங்களையும் உடையவை. கையினால் அடித்து ஒலிக்கப்படும் கருவிகளையும், கம்பினால் அடித்து ஒலிக்கப்படும் கருவிகளும், ஒரு புறத்தை அடித்தும் ஒரு புறத்தைத் தேய்த்தும் ஒலிக்கப்படும் கருவிகளும் உண்டு. இவ்வகை இசைக் கருவிகளில் தலை சிறந்தது தண்ணுமை. இதனை இக்காலத்தில் மிருதங்கம் என்பர்.

தாளம் போன்ற கஞ்சக் கருவிகளில் எழுப்பப்படும் ஒலியை, இசையை ஒத்த சந்தம் எனலாம். இவற்றில் இசைச் சுரங்களைத் தாள வடிவில் வெளிப்படுத்தலாமே ஒழிய வேறு அலங்காரங்களையோ தனிச் சுரங்களையோ பெற இயலாது. மேற்கண்ட நான்கு இசைக் கருவிகளை மிடற்றுப் பாடகருடன் சேர்த்து ஐந்து என பஞ்சமரபு மொழியும். இதனை “மிடற்றுப் பாடகர்க்குத் துணைக் கருவிகளாக நரம்புக் கருவி ஒன்றும், துளைக்கருவி ஒன்றும், தோற்கருவி ஒன்றும், தாளக்கருவி ஒன்றும் அமைத்து ஐந்தியல் நெறியல் இசை அரங்கு கூட்டப்பெறும். இதனை வடமொழியாளர் பஞ்சமாதத்தம் என்பார்”[3] என்று கூறியுள்ளார். ஆக பண்டைத் தமிழகத்தில் நான்கு வகையான இசைக்கருவிகள் பயன்பாட்டில் இருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது.

தமிழ் மரபு

யாழின் பரிணாம வளர்ச்சி என்ற நூலில் இசைக்கருவிகளின் பகுப்புக்களை ஆய்வாளர் ஸ்ரீவித்யா எடுத்தியம்பியுள்ளார். இசைக்கருவிகள் நான்கு வகைகளாகப் பகுக்கப்பட்டுள்ளன. இவை, நரம்புக்கருவி, துளைக்கருவி, தோல்கருவி, கஞ்சக்கருவி என்னும் பாகுபாட்டைக் கொண்டுள்ளன. இப்பகுப்பு முறைகளைத்தான் பரதர் தன் நாட்டிய சாத்திரத்தில் தத வாத்யம், ஸுஷிர வாத்யம், அவநத வாத்யம், கன வாத்யம் என்றார். தத என்பது நரம்புக் கருவியினையும் ஸுஷிர என்பது காற்றுக்கருவியினையும், அவநத என்பது தோல்கருவியினையும், கன என்பது உலோக மற்றும் மண்ணாலானக்

கருவியினையும் குறிக்கும். இதனையே மேலை நாட்டினர் நரம்புக்கருவிகளைக் குவாடோபோன்ஸ் (Chodophones) என்றும், காற்றுக் கருவிகளை ஏரோபோன்ஸ் (Aerophones) என்றும், தோற்கருவிகளை மெம்பிரானோபோன்ஸ் (Membranphones) என்றும், கஞ்சக் கருவிகளை இடியோபோன்ஸ் அல்லது ஆட்டோபோன்ஸ் (Indiophones or Autophones) என்றும் கூறுகின்றனர். பண்டைத் தமிழர்கள் இசைக் கருவிகளைப் பாகுபடுத்தியது போலவே மேலை நாட்டினரும் இசைக்கருவிகளைப் பாகுபடுத்தியுள்ளது இவண் எண்ணத்தக்கது. கால அடிப்படையில் பார்க்கும்போது இப்பகுப்பு ஆதித்தமிழரின் மரபு வழிபட்டதாக இருக்க வேண்டும் என்று எண்ண இடமளிக்கிறது.

யாழ்க்கருவி

நரம்புக் கருவிகளில் தலை சிறந்ததும் பண்டைத் தமிழகத்தில் வழக்கத்திலிருந்ததும் யாழ்க்கருவியாகும். இது ‘கலம்’ எனவும், ‘கருவி’ எனவும் வழங்கப்பட்டது என்று பிங்கல நிகண்டு பகரும். நரம்புக்கருவியாகிய யாழ் தமிழர் வாழ்வில் முக்கிய இடத்தைப் பெற்று வந்திருக்கிறது. இக்கருவி தற்காலத்தில் வழக்கில் இல்லை எனினும் பின் தோன்றிய பல தரப்பட்ட நரம்புக்கருவிகளுக்கு இது காலத்தால் முற்பட்டது என்பர். சங்க இலக்கியங்களில் யாழ் பற்றிய குறிப்பு அறுபத்து ஒன்பது இடங்களில் சுட்டப்பெற்றுள்ளன. பேரியாழ் என்ற சொல்லாட்சி மட்டுமே ஆறு இடங்களில் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது. இவற்றில் மூலம் சங்க காலத்தில் யாழ் இசைக்கருவி பெருவழக்கு பெற்றிருந்ததை உணர முடிகிறது.

முதன் முதலில் யாழ்கள் நிலங்களைக் அடிப்படையாகக் கொண்டு பகுக்கப்பட்டன. ஆனால் காலப்போக்கில் பலவகைகளாக உருவெடுத்தன. அவை, இராணாசுர யாழ், கச்சபியாழ், களாவதியாழ், கின்னரியாழ், கீசகயாழ், சகோடயாழ், சீறியாழ், செங்கோட்டியாழ், தீக்குச்சியாழ், தும்புருயாழ், நாரதயாழ், பிரகதியாழ், பேரியாழ், மகதியாழ், பெருங்கலம், மகரயாழ், மருத்துவயாழ், முளரியாழ், வல்லகியாழ், வராளியாழ், விற்கோட்டியாழ், வில்யாழ், பரவையாழ், ஆதியாழ், தந்திரியாழ் போன்றவையாகும். இவற்றில் சீறியாழ், பேரியாழ் போன்றவை சங்க இலக்கியத்திலும் செங்கோட்டியாழ், சகோடயாழ், மகரயாழ், பேரியாழ் போன்றவை சிலப்பதிகாரத்திலும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. விளரியாழ் ‘யாழ்நூலில்’ குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மேலும் பெருங்கதை, சிந்தாமணி முதலிய நூல்களிலும் குறிக்கப்பெற்றுள்ளன. இவ்வாறு பல யாழ்கள் குறிக்கப்பட்டிருந்தாலும் சங்க இலக்கியங்களில் சகோடயாழ், சீறியாழ், பேரியாழ் முதலான மூவகை யாழ்கள் மட்டுமே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

வில்யாழ்

யாழ்க் கருவிகளுள் காலத்தால் முதன்மையானது வில்யாழே என்பது, பல ஆராய்ச்சியாளர்களின் முடிபு. ஆதியில் மனிதன் வேட்டைக்குப் பயன்படுத்தும் வில்லில் இருந்து எழும் ஒலியினை நாண் அல்லது நரம்பினைத் தெரித்து இசைப்பதை ஜியா என்பர் வடமொழியாளர். ஜியா என்பதே மருவி யாஜ் என்றாகிப் பின் யாழ் என இறுதியில் நரம்புடைய இக்கருவிக்குப் பெயராயிற்று என்று ஸ்ரீவித்யா, யாழின் பரிணாம வளர்ச்சி என்ற நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். எனவே ஆதிமனிதன் வேட்டைக்குப் பயன்படுத்திய வில்லே பின்னாட்களில் வில்யாழாக உருவெடுத்துள்ளது என்பதை உணர முடிகிறது.

பெரும்பாணாற்றுப்படையில் வில்யாழ் பற்றிய குறிப்புகள் இடம்பெற்றுள்ளன. இக்கருவி குமிழங் கொம்பினாலும் மரல் நாரினாலும் செய்யப்பட்டன. உள்ளே துளையினை உடைய மரக் கொம்புகளை வில்லாக வளைத்து, மரல் நாரினாலே திரித்த கயிற்றினை நாணாகக் கட்டப்பட்டு, ஒரே அளவான ஏழுவிற்கள் இருக்கும். நாண்கள் மட்டும் தாழ்ந்தும் உயர்ந்தும் இருக்கும். இது ஏழு நரம்புகளை உடையது. குறிஞ்சிப் பண் வாசித்தற்கு ஏற்றது. இதில் பத்தரும் கோடும் ஒன்றுதான் என்று அறிஞர்கள் விளக்குவர்.

> ''…………………………….. குமிழின்
> புழற்கோட்டுத் தொடுத்த மரல்புரி நரம்பின்
> விழ்யாழ் இசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சி'' (பெரும்.180-182)

என்ற வரிகள் மேற்சொன்னதை விளக்கும். வில்யாழ் சங்ககாலம் முதல் இன்றுவரை பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. கேரள நாட்டைச் சேர்ந்த கள்ளிக்கோட்டைக்குப் பக்கத்திலுள்ள வள்ளுவ நாட்டில் உள்ள பெருந்தல் மண்ணா என்ற ஊருக்குப் பக்கத்திலுள்ள காடுகளில் மாடு மேய்க்கும் புள்ளுவர் என்னும் இனத்தவர் ஒரு நரம்புள்ள வில்யாழில் இசைத்து வருகின்றனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ''இவ்வில்யாழே ஆதியில் ஒரு நரம்பினைப் பெற்றுப் பின் 2, 5, 7 என்ற நரம்புகளைப் பெற்று பல்வேறு யாழாக உருவாகியிருக்கக்கூடும் என்பது சுவாமி விபுலானந்த அடிகளின் போன்றோரின் திட்டவட்டமான கருத்து ஆகும். இவ்வில்யாழ் தாய் யாழ்; ஆதி யாழ் என்ற சிறப்பினைப் பெற்று விளங்குகிறது. பல அறிஞர்களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட இவ்வில்யாழினை நமக்கு முதன்முதலாக சுவாமி விபுலானந்த அடிகள் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்''[4] என்பார் ஸ்ரீவித்யா. எனவே யாழ் வகைகளில் வில்யாழ் முதன் முதலில் தோன்றியுள்ளதை உணர முடிகிறது.

“பேரியாழ் பின்னும் மகரஞ் சகோரமுடன்
சீர்பொலியும் செங்கோடு செப்பினார் - தார்பொலிந்து
மன்னும் திருமார்ப வண்கூடற் கோமானே
பின்னும் உளவே பிற”   (சிலம்பு.அரங்.26)

என்று சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையில் பிறயாழ்கள் பற்றி செய்திகளை அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கிச் செல்கிறார். பொதுவாக யாழ்களை நான்கு வகையாகப் பகுத்து, அவற்றிற்குத் தனித்தனியே நரம்புகளின் எண்ணிக்கைகளை வைத்துள்ளனர். பேரியாழ் 21 நரம்புகளையும், மகரயாழ் 19 நரம்புகளையும், சகோடயாழ் 14 நரம்புகளையும், செங்கோட்டியாழ் 7 நரம்புகளையும் உடையது என்று பொதுவாகக் கூறுவர். சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ள அரங்கேற்றுக் காதையில் உரை மேற்கோளாக ஒரு பழம்பாடலை குறிப்பர்.

“ஒன்றும் இருபதும் ஒன்பதும் பத்துடனே
நின்ற பதினான்கும் பின்னேழும் - குன்றாத
நால்வகை யாழிற்கு நன்னரம்பு சொன்முறையே
மேல்வகை நூலோர் விதி”   (சிலம்பு.அரங்.26)

என்பது அப்பாடல். இப்பாடலில் பாதமும் கூறப்பட்டுள்ளன. அதாவது பேரியாழ் 21 நரம்புகளை உடையது என்றும்; மகரயாழ் 19 (அ) 17 நரம்புகளை உடையது என்றும்; சகோடயாழ் 16 நரம்பொடு நிற்கும் என்றும்; செங்கோட்டியாழ் 7 நரம்புகளைப் பெற்றிருக்கும் என்று கூறப்பட்டுள்ளது. இதனால் யாழின் நரம்புகளின் எண்ணிக்கைகளுக்கு இடையே சிற்சில வேறுபாடுகள் இருந்துள்ளமையை உணர முடிகிறது. இசைக் கருவிகள் வழங்கப்படும் நாடுகளுக்கு, வட்டாரங்களுக்கு ஏற்ப பெயரிலும், நரம்புகளின் எண்ணிக்கையிலும், அவற்றின் உறுப்புக்களுக்கு வழங்கப்படும் பெயரிலும் சிற்சில மாறுபாடுகள் இருந்துள்ளன.

பேரியாழ்

சங்ககாலத்தில் வழங்கப்பட்ட நரம்பிசைக் கருவிகளில் பேரியாழ் சிறப்பு வாய்ந்தது ஆகும். இது இருபத்தி ஒரு நரம்புகளை உடையது. இதனைப் பாணர்கள் கைக்கொண்டு போவதற்கு வசதியாக சிறியதாக அமைந்திருந்தனர். இவ்யாழ் பற்றிய குறிப்புகள் சங்க நூல்களில் இடம்பெற்றுள்ளன.

“நுணங்கர நுவறிய நுண்ணீர் மாமைக்
களங்கனி யன்ன கதழ்ந்து கிள குருவின்

வணர்ந்தேந்து மருப்பின் வள்ளுயிர்ப் பேரியாழ்'' (மலை.35-37)

''விடனுடைப் பேரியாழ் முறையுளிக் கழிப்பி'' (பெரும்.462)

''தொடைபடு பேரியாழ் பாலைப் பண்ணிப்'' (பதிற்.46:5)

ஆகிய பாடலடிகள் பேரியாழ் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன. இவ்யாழ் உருவத்தில் பெரியதாக இருந்தது. சிலப்பதிகார உரை கூறும் பேரியாழ் இதுதான். இதற்கு ஓராயிரம் நரம்புகள் என்று கூறுவர். இதனை ஓரிடத்திலிருந்து மற்றோர் இடத்துக்குத் தூக்கிச் செல்ல முடியாமல் இருந்ததால், இது நாளடைவில் மறைந்துவிட்டது. இதனை ஆதியாழ், பறவையாழ் என்ற பெயராலும் வழங்குகின்றனர். அடியார்க்குநல்லார் பேரியாழ் தன்மைகள் குறித்து சிலப்பதிகார உரையில் விளக்குகிறார். ''இவற்றுப் பெருங்கலமாவது பேரியாழ்; அது கோட்டினதளவு பன்னிரு சாணும், வணரளவு சாணும், பத்தரளவு பன்னிருசாணும், இப்பெற்றிக்கேற்ற ஆணிகளும், திவவும், உந்தியும் பெற்று ஆயிரங்கோல் தொடுத்து இயல்வது''[5] என்று கூறுகிறார். இது பிற்காலங்களில் உருவாக்கப்பட்ட வரைமுறை எனக் கொள்ளலாம். அடியார்க்குநல்லார்,

''ஆயிர நரம்பிற் றாதியாழாகும்

ஏனைய யுறுப்பு மொப்பன கொளலே''

(சிலம்பு.உரைப்பாயிரம்.ப.5)

என சிலப்பதிகார உரைப்பாயிரத்தில் கூறியுள்ளார். பெருங்கதையிலும் உதயணன் யாழ்ப் பெரும்போது பேரியாழ் குறிக்கப்பெற்றுள்ளது. இதனை,

''புலமக ளானர் புரிநரப் பாயிரம்,

வலிபெறத் தொடுத்த வாக்கமை பேரியாழ்ச்''

(பெருங்கதை.3:51-55)

என்ற வரிகள் உணர்த்துகின்றன. எனவே ஆயிரம் நரம்புகளை உடைய ஆதியாழ் நம் முன்னோர்களின் பயன்பாட்டில் இருந்துள்ளதை உணர முடிகிறது. ஆனால் சிலர் இவ்வகையான யாழ் இருந்திருக்க வாய்ப்பில்லை என்று தயங்குவர். ''ஆயிரம் நரம்புகளையுடைய பெருங்கலம் என்ற பரவையாழ் ஒருபோதும் இருந்திருக்க முடியாது; அது அறிஞர்கள் கற்பனையில் கண்ட ஒரு செய்தியே யொழிய உண்மையாக இராது என்று மேனாட்டு நாகரிக மோகங் கொண்ட இன்றைய இளைஞர்கள் சிலர் நவில்கின்றனர். இது தவறான கருத்தேயாகும். சுமார் ஆயிரம் நரம்புகளைக் கொண்ட யாழ் போன்ற இசைக் கருவி இத்தாலி நாட்டில் இன்னும் இசைக்கப் பெறுகின்றது. சுரமண்டலம் என்னும் இந்த இத்தாலி வாத்தியம் இன்றும் இருப்பதை நம்பும் நமது

நண்பர்கள், ஆயிரம் நரம்புகளையுடைய பெருங்கலம் இருந்ததை நம்ப மறுப்பதேன் என்று தெரியவில்லை. இதைவிட விந்தை, இன்று இத்தாலியில் ஆயிரம் நரம்புகளையுடைய சுரமண்டல வாத்தியம் இருக்கலாம்; முற்காலத்தில் வடஇந்தியாவில் ஆயிரம் நரம்புகளையுடைய நாரதப் பேரியாழ் இருந்திருக்கலாம்; ஆனால், தமிழகத்தில் சுமார் ஐயாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் ஆயிரம் நரம்புகளையுடைய பெருங்கலம் இருந்தது என்பதை நம்ப முடியாது என்று கூறும் தமிழ் இளைஞர்கள் போக்கிற்கு என் சொல்வது?"[6] என்று 'இசையும் யாழும்' என்ற நூலினுள் இரங்குகிறார் நுண்கலைச் செல்வர் அ.இராகவனார். மேற்கண்ட இராகவனாரின் கூற்று பேரியாழ் என்னும் பெருங்கலம் இருந்துள்ளமையினை உணர்த்துகின்றது.

சிற்பங்களில் யாழ்

யாழினை இன்று காண முடியாவிட்டாலும் சிற்ப வடிவில் அதன் உருவினைத் தமிழகத்தில் திருமெய்யம் (திருமயம்), திருஎருக்கத்தம் புலியூர், தாராசுரம் முதலிய இடங்களில் உள்ள கோயில்களில் இன்றும் காணமுடிகிறது. திருஎருக்கத்தம் புலியூரில் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் சிலையில் ஒரு யாழை அவர் தாங்கி நிற்பதைக் காணமுடிகிறது. இ∴தன்றி ஆந்திராவில் உள்ள அமராவதியில் உள்ள கோலி என்னும் இடத்தில் கி.பி. 2- ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்த சிற்ப வடிவங்களில் வளைந்த பழைய சீறியாழ் போன்ற யாழையும், கோடு நிமிர்ந்த புதிய செங்கோட்டியாழ் போன்ற அழகிய யாழையும் காண முடிகிறது. மேலும் தமிழர்களின் முன்னோர்களாகிய திராவிடர்கள் பிறப்பிடமாக மேனாட்டறிஞர்கள் கூறும் சுமேரியா நாட்டின் (மெசபொத்தாமியாவின்) தலைநகராகிய ஊர் என்னும் நகரில் அகழ்ந்து கண்ட புதை குழியில் ஐயாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் வழக்கிலிருந்த பொன் தகட்டால் பொதியப் பெற்ற நல்யாழ் உருவங்களைப் புதைபொருள் ஆராய்ச்சி நிபுணர்கள் கண்டெடுத்துள்ளனர். அது தமிழர்கள் கண்ட யாழொடும் மொகஞ்சதாரோவில் கண்டெடுக்கப்பட்ட முத்திரைகளில் பொறிக்கப் பெற்ற யாழ் உருவங்களோடும் நெருங்கிய தொடர்புடையதாய் காணப்படுகிறது. தமிழகத்திலும், பிற இடங்களிலும் உள்ள சிற்பங்கள் வழி மறைந்ததாகக் கருதப்படும் யாழ் வகைகளின் வடிவங்களைக் கண்டுணர முடிகிறது. மேலும், யாழ் பற்றிய விரிவான செய்திகளைக் கருணாமிர்த சாகரம், யாழ்நூல், பாணர் கைவழி, இசையும் யாழும் முதலான நூல்களில் விரிவாகக் காணமுடிகிறது. பஞ்ச மரபில் முதல் மரபு யாழ் மரபைக் கொண்டுள்ளது எண்ணுதற்குரியது.

சீறியாழ், செங்கோட்டியாழ்

சங்ககாலப் பகுதியில் சீறியாழும், செங்கோட்டியாழும் ஒன்றாகக் கருதும் தன்மையில் வைக்கப்பட்டிருந்தன. அவை பிற்காலத்தில் இரண்டு வகையாக இசை வாணர்களால் பிரித்து வைக்கப்பட்டிருந்துள்ளன. இதனைச் சிலப்பதிகாரம் வழி உணர முடியும். இளங்கோவடிகள் காலத்தில் சீறியாழும் செங்கோட்டியாழும் இருவேறு கருவிகளாகக் கருதப்பட்டன. சீறியாழுக்குக் கோடும், திவவும், பத்தரும், போர்வையும், நரம்பும் என்னும் ஐந்துறுப்பும் கூறப்பட்டன. புறஞ்சேரியிருந்த காதையுரையில் செங்கோட்டியாழைப் பற்றிக் கூறுகையில் அறுவகையுறுப்புகள் கூறப்பட்டுள்ளன. 1. கோடு 2. திவவு 3. ஒற்று 4. பத்தர் 5. தந்திரிகரம் 6. நரம்பு என்பன அவை. இதில் ஒற்றும், தந்திரிகரமும் சிறப்பாகக் கூறப்பட்டன. எனவே சங்ககாலத்தில் வழங்கப்பட்ட சீறியாழ், சிலப்பதிகார காலத்தில் செங்கோட்டி யாழாகவும் பரிணாமம் அடைந்திருக்க வேண்டும் என்று கருதலாம்.

சீறியாழ் என்பது சிறியயாழ் எனப் பொருள்படும். இவ்யாழ் பற்றிய குறிப்புகள் சங்க இலக்கியங்களில் நிரம்பக் காணப்படுகின்றன. இவ்யாழ் களாப்பழம் போன்ற தண்டினையும், முறுங்கடங்கின நரம்புகளையும், மின்னலை ஒத்த தோலினையும் மிகிறென்னும் வண்டுச் சாதியின் குரலினை ஒத்த இனிய ஓசையையும் உடையதாகும் இருந்துள்ளது. பாணர்கள் மன்னர்களைச் சந்திக்கச் செல்லும் போது பேரியாழ்களைக் கொண்டு செல்லாது சீறியாழ்களையே கொண்டு சென்றுள்ளனர். பாணர்கள் தம் இடையிலே யாழை வைத்துத் தழுவிக் கொண்டு போதலையும் அவ்யாழ் அவர்தம் இடப்பக்கத்து இடுப்பில் இருப்பதையும் சங்க இலக்கியங்கள் வழி உணர முடிகிறது. இதனை,

''…………………………………... சீறியாழ்
ஒல்கல் உள்ளமொ டொரு புடைத்தழீஇ'' (புறம்.135.7-8)
''சீறியாழ் வாடுபுடைத் தழீஇ'' (புறம்.155:1)
''இன்குரற் சீறியாழ் இடவயின் தழீஇ'' (சிறுபாண்.35)
''தொடைவயின் கேள்வி இடவயின் தழீஇ'' (பெரும்.16)

முதலான சங்க இலக்கிய அடிகள் உணர்த்துகின்றன. இடையில் குடங்கொண்டு நீர் எடுத்துச் செல்லும் மகளிரையும், குழந்தையை எடுத்துச் செல்லும் மகளிரையும் காண்பார் 'இடவயின் தழீஇ' என்று கூறும் வழக்கினை நினைவு கொள்ளலாம். யாழ்களைத் தழுவிக்கொண்டு செல்லும் மரபு பாணர்களிடையே இருந்துள்ளது. எனவே பாணர்கள் இடையில் தழுவிக் கொண்டு சென்றது சீறியாழே என்று துணிய இடமுள்ளது. ''பாணர் இந்நாட்டின் நிலை மக்களே

எனினும் தொழில் வகையால் அலைமக்களாகவே பண்டு விளங்கியுள்ளனர். ஆகலின், தம் கலைப்பொருள்களை எங்கெங்குச் செல்லினும் அங்கங்கு எடுத்துக்கொண்டு சென்றனர். ஊரூராகத் திரிவார்க்கு - பலப்பல கலங்கள் (இசைக்கருவிகள்) - கொண்டு திரிவார்க்கு ஒரு கலமே பெரிதாகிவிடின் பலவற்றை விடுத்துச் செல்லவே நேரும். இன்றேல் தாங்காச் சுமையாய் அமையும். அன்றியும் யாழ்க்கருவியை எடுத்துச் செல்லுதல் பிறந்த குழந்தையை எடுக்கும் திறனமையக் கையாளப்படுவதாம். ஆகலின், பாணர் சிறிய யாழையே பெரிதும் கொண்டு சென்றனர் என்னும் செய்தி அறியக் கிடத்தல் இயற்கையொடு கூடியதாம். 'குறைந்த சுமை நிறைந்த இன்பம்' எனச் சுற்றுலாக்காரர்க்குத் தொடரி (Train) களில் விளம்பரம் செய்யப்படுதலை அறியும் நாம், பாணர் சிறிய யாழையே பெரிதும் கொண்டு சென்ற நடைமுறைத் திட்டத்தை எண்ணி மகிழலாம்''[7] என்று இரா.இளங்குமரன் கூறுவார். எனவே பாணர்கள் தாங்கள் கொண்டு செல்வதற்கு ஏற்றதாக சீறியாழையே பெரிதும் பயன்படுத்தியுள்ளனர். சங்க இலக்கியங்களில் சீறியாழின் பயன்பாடு மிகையாக இருந்துள்ளது. இதனை

''மண்ணமை முழவின் பண்ணமை சீறியாழ்'' (பொரு.109)
''இன்குரற் சீறியாழ்'' (சிறுபாண்.35)
''ஏழ்புணர் சிறப்பின் இன்றொடைச் சீறியாழ்'' (மதுரை.559)
''தேஎந் தீந் தொடைச் சீறியாழ்'' (புறம்.70)
''சுகிர்புரி நரம்பின் சீறியாழ்'' (புறம்.109)
''கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்'' (மலை.534, நெடு.70)
''கைவல் சீறியாழ்'' (ஐங்.472)
''பெரிது புலம்பினனே சீறியாழ்ப் பாணன்'' (ஐங்.475)
''பாணன் யைது பண்புடைச் சீறியாழ்'' (நற்.30)
''பொன்புனை நரம்பின் இன்புரல் சீறியாழ்'' (நற்.380)
''அருந்துறை முற்றிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்'' (அகம்.331)
''விளரி நரம்பின் சீறியாழ்'' (அகம்.279)

முதலான சங்கப் பாடல்கள் எடுத்தியம்புகின்றன. இதில் பெரும்பாலாவை புறம் சார்ந்து பாடப்பட்ட பாடல்களிலேயே பயின்று வந்துள்ளது சிந்தனைக்குரியது. புறம் சார்ந்த பாடல்களில் புரவலர்களை வேற்றுநாடுகளுக்குக் காணச் செல்லும் பாணர்கள் தாங்கள் கொண்டு செல்வதற்கு வசதியாக சீறியாழை பயன்படுத்தியுள்ளமையினை நுண்ணிதின் உணர முடிகிறது. ''புறப்பாடல்களில்

‘சீறியாழ்’ இடம் பெற்ற எண்ணிக்கையை நோக்குதல் வேண்டும். புரவலர்களைத் தேடி சென்ற பாணர் செலவியல் காட்சியொடும் சீறியாழை எண்ண வேண்டும்”[8] என்று கூறியிருப்பது மேற்சொன்ன செய்திக்கு மேலும் வழு சேர்ப்பதாய் அமைகிறது. எனவே, மன்னர்களைச் காணசெல்லும் போது பாணர்கள் சீறியாழையே பயன்படுத்தியுள்ளமை தெளிவாகுகிறது.

சகோடயாழ்

சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுக் காதையில் இவ்யாழைப் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. இதற்கு மொத்தம் பதினான்கு நரம்புகள் என்றும், பதினாறு நரம்புகள் என்றும் வேறுபட்டு கூறுவர். ‘கோஷவதி’; ‘சகோஷம்’ என்னும் வடமொழிப் பெயர்கள் ‘கோடவதி’ ‘சகோடம்’ எனத் திரிந்து பிற்காலத்தில் தமிழ் வழக்கில் வந்திருக்கலாம் என சுவாமி விபுலானந்த அடிகள் யாழ்நூலில் கூறுகின்றார். திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் இசைத்தது இக்கருவியைத்தான் எனலாம். இக்கருவியின் படம் அமராவதி கல் ஓவியத்திலும், லண்டன் பழம் பொருட்காட்சியிலும் உள்ளது. ‘உழை முதல் கைக்கிளை இறுவாய்க்கட்டி’ என்பதால் முதலில் உழையும் கடைசியில் கைக்கிளையுமாக நரம்புகள் இதில் அமைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இது பதினான்கு நரம்புகளை உடையது. அவை மெலிவு நான்கு, சமம் ஏழு, வலிவு மூன்று எனக் கொள்ளப்படும். இச்சகோடயாழ் பற்றிய செய்திகள் சங்க இலக்கியங்களுள் யாண்டும் சுட்டப்பெறவில்லை. இது சங்ககாலத்திற்கு பின் தோன்றிய யாழின் பரிணாம வளர்ச்சியாகும்.

மகரயாழ்

மகரயாழ் முதற் சங்ககாலம் தொட்டு எட்டாவது நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த சீவக சிந்தாமணிக் காலம் வரை புழக்கத்தில் இருந்துள்ளது. இவ்யாழிற்குரிய நரம்புகளின் எண்ணிக்கை பதினேழு அல்லது பத்தொன்பது எனக் குறிக்கப்படும். இதன் தோற்றம் மீனினை ஒத்திருப்பதால் மகரயாழ் எனப் பெயர் பெற்றது. இந்த யாழ் யவன தச்சர்களால் செய்யப்பட்டதென்று உதயணகுமார காவியத்திலிருந்து தெரிகின்றது (பெருங்கதை, பொ.வே.சோம.சுந்தரனார், ப.220). “பேரழகு வாய்ந்ததாக இது இருந்தது. அரண்மனைகளிலும் செல்வந்தர் வீடுகளிலும் வாசிக்கப்பட்டது”[9] என்பார் சுவாமி விபுலானந்த அடிகள். இவ்யாழினைப் பற்றிய குறிப்புக்களையும் சங்க இலக்கியங்களில் காணமுடிவதில்லை. இவ்யாழ்கள் குறித்துப் பிற்கால இலக்கியங்கள் பதிவு செய்துள்ளன. இதனை,

“சீர்பொலியுஞ் செங்கோடு செப்பினார்” (சிலம்பு.அரங்:129)

“மகரயாழின் வான்கோடு தரீஇ” (மணி.பளிக்:55)

“இறங்குவ மகரயாழ் எடுத்த இன்னிசை” (கம்ப.பால.நகர.48)

முதலான பாடல்கள் சுட்டுகின்றன. சங்க இலக்கியங்களில் மகரயாழ் பற்றிய காணப்படவில்லை எனினும் பிற்கால இலக்கியங்களில் காணமுடிகிறது.

யாழுக்குரிய மரங்கள்

கொன்றை, கருங்காலி, தணக்கு முதலான மரங்களைக் கொண்டு யாழ் வடிவமைத்துள்ளனர். இதனை பத்துப்பாட்டிற்கு உரை செய்த நச்சினார்க்கினியர் தெளிவாக விளக்கியுள்ளார். ‘கொன்றை’ கருங்காலி, குமிழ், முருக்குத் தணக்கு’ என்பதால் கோட்டிற்கு மரம் கொன்றையும் கருங்காலியுமாம். பத்தற்கு மரம் குமிழும் முருக்கும் தணக்கும் என்பார் நச்சினார்க்கினியர் (பொரு.22 உரை). யாழின் பரிணாம வளர்ச்சியினை சுவாமி விபுலானந்தர் தெளிவாக விளக்கியுள்ளார். “சரித்திர கால வெல்லைக் கெட்டாத காலத்திலே, ‘வில்யாழ்’ எனப் பெயரிய குழவியாயுதித்து, மழலைச் சொற்பேசி இடையர் இடைச்சியரை மகிழ்வித்துச் ‘சீறியாழ்’ என்னும் பேதைப் பருவச் சிறுமியாகிப் பாணனொடும் பாடினியொடும் நாடெங்கும் திரிந்து, ஏழைகளும் இதயங்களிப்பெய்த இன்சொற் கூறிப் பின்பு ‘பேரியாழ்’ என்னும் பெயரொடு பெதும்பைப் பருவமெய்தி, பெரும் பாணரொடு சென்று, குறுநில மன்னரும், முடிமன்னரும், தமிழ்ப்புலவரும், கொடை வள்ளல்களும் கேட்டு வியப்பெய்தும் வண்ணம் நயம்பட உரை பகர்ந்து, அதன்பின், மங்கைப் பருவமெய்தி அப்பருவத்திற்கு கேற்பப் புதிய ஆடையும் அணிகலனும் பூண்டு நாடக அரங்கத்திலே திறமை காட்டி, மடந்தைப் பருவம் வந்தெய்துதலும், திருநீலகண்டப் பெரும்பாணரொடும், மதங்க சூளாமணியாரொடும் அம்மையப்பர் உறைகின்ற திருக்கோயில்கள் பலவற்றை வலம் வந்து, தெய்வ இசையினாலே அன்பருள்ளத்தினை உருக்கி, முத்தமிழ் வித்தகரால் பாராட்டப்பட்டு, அரிவைப் பருவம் வந்தெய்துதலும், அரசிளங்குமரிகளுக்கு இன்னுயிர்ப் பாங்கியாகி அவர்க்கேற்ற தலைவரை அவர்பாற் சேர்த்திச் சீருஞ் சிறப்பு மெய்தி நின்ற ‘யாழ்’ என்னும் மென்மொழி நங்கை இருந்த விடந் தெரியாமல் மறைந்து போயினாள்”[10] என்று யாழ் இசைக்கருவியின் வளர்நிலைகளை விவரித்துக் கூறியுள்ளார். பழமை பொருந்திய இவ்விசைக்கருவி மறைந்ததோடு, அதன் வழி எழுந்த பண் மரபும் மறைந்து போயிற்று. யாழ் வாசித்த பாணனும் இத்தொழிலினை இழந்துவிட்டான் என்று துணியலாம்.

யாழ், வீணை, கின்னரம் என்பன நரம்புக்கருவிகளாகும். இம்மூன்றனுள் யாழ் ஒன்றே சங்க காலத்திலிருந்த நரம்பிசைக் கருவியாகும். சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் நரம்புக்கருவிகளில் யாழ் பற்றிய குறிப்புகள் மட்டுமே நேரிடையாகக் கிடைக்கின்றன. மற்ற நரம்பிசைக் கருவிகள் சங்ககால வழக்கத்தில் இருந்திருந்தாலும் அவை பற்றிய குறிப்புகள் பிற்கால இலக்கியங்களிலேயே காணப்படுகின்றன. இவ்வகைக் கருவிகளுள் யாழ் என்னும் இசைக்கருவியே பிற்காலத்தில் வீணை என்று உருமாற்றம் பெற்றுள்ளது. இதனை ஸ்ரீவித்யா யாழின் பரிணாம வளர்ச்சி என்னும் நூலில் யாழ் இசைக்கருவியே பின்னாட்களில் வீணையாக மறுமலர்ச்சி அடைந்ததுள்ளது என்று நிறுவியுள்ளார்.

வீணை

சங்க இலக்கிய நூல்களில் வீணை பற்றிய குறிப்புகள் இல்லை. கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் எழுந்த சிலப்பதிகார காலம் முதற்கொண்டு வீணை எனும் கருவியின் பயன்பாடு பேசப்பட்டுள்ளது. சிலப்பதிகார கடலாடு காதையில், மாதவியின் பிறப்பினைக் கூறுமிடத்து, இளங்கோவடிகள் நாரதன் வீணை என்று கூறியுள்ளார். இதற்கு,

> ‘‘நாரதன் வீணை நயந்தெரி பாடலும்
>
> ……………………………….
>
> மங்கலம் இழப்ப வீணை மண்மிசைத் ’’ (சிலம்பு.கடலாடு.19-22)

என்ற பாடல் அடிகளே சான்றாகும். இவையல்லாது இரட்டைக் காப்பியங்களில் ஒன்றான மணிமேகலையிலும் குறிக்கப்பெற்றுள்ளது. நகரத்து இளைஞர்கள் மகரவீணையை இசைத்ததாகப் பேசுகிறது. இதற்கு,

> ‘‘நகர நம்பியர் வளையோர் தம்முடன்
>
> மகர வீணையின் கிளைநரம்பு வடித்த’’ (மணி.சிறை:24-25)

என்ற அடிகள் சான்று பகர்கிறது. இவை மட்டுமல்லாது சீவகசிந்தாமணி (செய்.727; செய்.728; செய்.730; செய்.658) உதயண குமார காவியம் (செய்.19; செய்.48; செய்.145; செய்.59; செய்.94) தேவாரம், திருவாசகம், நாலாயிரத் திவ்வியபிரபந்தம், பெரியபுராணம், திருவிளையாடற்புராணம், கம்பராமாயணம், தேம்பாவணி ஆகிய தமிழ் இலக்கியங்களிலும், வேத இசை, தைத்ரிய சம்கிதை, வால்மீகி இராமாயணம், சௌந்தர்யலஹரி, நாட்டிய சாஸ்திரம், சங்கீத மகரந்தம், சுரமேளகலாநிதி, சங்கீத தர்பணம் முதலான வடமொழி இலக்கியங்களிலும் வீணை பற்றிய குறிப்புகள் இடம்பெற்றுள்ளன. ஆரம்ப

காலத்தில் வீணை என்ற சொல் மனிதனின் குரலுக்கு வழங்கப்பட்டு வந்துள்ளது. கண் வீணை, சாரீர வீணை என்று குறிக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. ஐத்தேய ப்ராஷ்மனாவில் கடவுளால் சிருஷ்டிக்கப்பட்ட மனித உடல் தெய்வீக வீணை எனப்பட்டது. மனிதனுடைய உடலின் ஒவ்வொரு பகுதியும் வீணையுடன் ஒப்பிடப்பட்டு மனித உடல் இப்பெயர் பெற்றது. மனிதனால் வாசிக்கப்படும் மரத்தால் செய்யப்பட்ட வீணை 'மனுக்ஷி வீணை' என்று அழைக்கப்பட்டது. இம்மனுக்ஷி வீணை பல வகைகளாக உருவெடுத்தது. தும்புரு வீணை, களாவதி வீணை, நாரதர் வீணை அல்லது பசதி, சரசுவதி வீணை அல்லது சக்கபி என்று வழங்கப்பட்டு வந்துள்ளன. இவற்றைத் தவிர ஒற்றைத் தந்தி வீணை, இரட்டைத் தந்தி வீணை என்று தந்திகளின் அளவிலும் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

வீணை வகை

பாண்டிய நாட்டில் திருப்பெருந்துறையில் வாழ்ந்த சைவப்பெரும் புலவர் அரபத்த நாவலர் கி.பி. 13-ஆம் நூற்றாண்டில் எழுதிய 'பரத சாத்திரம்' என்னும் நூலில் இருபத்து ஒன்று வகையான வீணைகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவையாவன, 1. சித்திரா 2. சிந்திரிகை 3. கூர்பிகை 4. சாராங்கி 5. இராவணாசுரம் (இராவணனுக்கு உரியது) 6. கின்னரி 7. வராளி 8. குச்சிகை 9. விபஞ்சி 10. பரிவாதினி 11. சகளவல்லகி 12. சரவீணை 13. ககரலிதம் 14. மகதம் (நாரதருக்கு உரியது) 15. பிரகதி (தும்புருக்கு உரியது) 16. லகுவாட்சி 17. உருத்திரிகை 18. களாவதி (விசுவாசுவுக்கு உரியது) 19. கச்சனா (சரசுவதிக்கு உரியது) 20. காந்தாரி 21. அனுமதம் (அனுபமாருக்கு உரியது) முதலானவைகள் ஆகும். இவையன்றி இலக்கியங்களில் நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட வீணைகள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. இவைகளில் கிட்டத்தட்ட தொண்ணூற்று ஐந்து வகை வீணைகளை அ.இராகவன் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை சுண்டம் சுத்தகூதர்மம் முதலானவற்றிலிருந்து வித்தியாவதி, வைஷ்ணவி வரையிலான பகுப்புக்களைக் கொண்டுள்ளது. அதேபோல கருணாமிருத சாகரத்தின் ஆசிரியரான ஆபிரகாம் பண்டிதர் அண்டம், பிண்டம் முதலான லகுவாசகூஷி ஈறாக உள்ள முப்பத்து இரண்டு வகைகளைப் பற்றி விளக்குகிறார். பண்டைய காலத்தில் வீணை கருங்காலி மரத்தில் செய்யப்பட்டது. பின்னால் பலா, தேக்கு, சந்தனம் போன்ற மரங்களாலும் செய்யப்பட்டு வந்துள்ளது. தற்பொழுது பலாமரத்தினால் செய்யப்படுகிறது. பொதுவாக, வீணை செய்ய கோவில்களுக்கு அருகில் உள்ள பலாமரம் மிகச் சிறந்ததாக கருதப்படுகிறது. 'மணியோசை கேட்ட பலாமரம்' என்று இதனைக் குறிப்பிடுவர். வீணைகளில் யாப்பு, யானைத் தந்தத்தால் செய்யப்படுகிறது.

மெட்டு, குதிரையின் மேல்பாகம், மேரு போன்றவை வெண்கலத்தால் செய்யப்படுகிறது. மெழுகுச் சட்டம், தேன் மெழுகால் செய்யப்படுகிறது. வீணைத்தந்திகள் உருக்குத் தந்திகள் ஆகும். 3 வது, 4 வது தந்திகள் முருக்குத் தந்திகளாகும். தற்பொழுது செப்பினால் போடப்படுகிறது. வீணை மீட்ட உதவும் நெளியும் உருக்குக் கம்பியாகும். சுரைதாங்கி சுரைக்காயினால் முற்காலத்திலும், தற்பொழுது அட்டை, அலுமியம், கண்ணாடி இழையாலான சுரைக்காயிலும் அமைக்கப்படுகிறது.

முற்காலங்களில் யாழின் பரிணாம வளர்ச்சி வில் யாழில் இருந்து ஆரம்பிக்கிறது. இக்கருவி பலவித நிலைகளை அடைந்து சகோடயாழ், செங்கோட்டியாழ், மகரயாழ், பேரியாழ் எனச் சிறப்பு பெற்று வளர்ந்தது. பின்னாட்களில் இக்கருவியின் வளர்நிலையில் வீணையாக உருவெடுத்தது. முதன் முதலாக வில் யாழாகத் தோற்றம் பெற்ற நரம்புக் கருவியான யாழ் காலப் போக்கில் வளர்ச்சிப் பெற்ற நிலையில் தென்னகத்தில் வீணை என்று அழைக்கப்பட்டது. இவ்விதம் பல மாறுதல்களைக் கொண்டு இன்று தேசியக் கருவியாக உயர்ந்து விளங்கும் வீணையின் பெருமைக்குக் காரணம் பழந்தமிழ் யாழ்க் கருவியே என்பதும் யாழே பலவித வளர்ச்சி நிலைகளைப் பெற்று வீணையானது என்பதும் தெரிய வருகிறது. எனவே சங்ககாலத்திற்குப் பிறகு தோன்றியதாகக் கருதப்படும் வீணை என்னும் நரம்பிசைக் கருவி யாழ் என்னும் கருவியில் இருந்து தோன்றி இருக்க வேண்டும் எனத் துணிய முடிகிறது.

கோட்டுவாத்தியம்

கோட்டுவாத்தியம் நரம்புக் கருவிகளுள் ஒன்றாகக் கருதப்படும். இக்கருவி பற்றிய செய்தி சங்க இலக்கியங்களில் இல்லை. எனினும் நரம்பிசைக் கருவிகளுள் ஒன்றாகப் பிற்காலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதன் அமைப்பில் உள்ள பாகுபாடுகளை விளக்கும் போது கோட்டுவாத்தியம் மெட்டு (Frest) இல்லாதது என்று குறிப்பிடுவர். அதுபோல இக்கருவி சுருதியுடன் கூடி இசைக்கப்படுவது என்றும், இசைக்கும் முறையால் மீட்டப்படுவது என்றும் கூறுவர். வயலின், வீணை போல நரம்பை வேறுபடுத்தி இசைக்கும் கருவியாகவும், வெளிப்படுத்தும் முறையால் பல ஒலிக்கருவியாகவும், பயன்பாட்டின் அடிப்படையில் பண்ணிசைக் கருவியாகவும் இருந்துள்ளது. இன்றைய அரங்கக்கலையில் கோட்டுவாத்தியமும் இடம் பெற்றுவருகின்றன.

கோட்டுவாத்தியம் செய்ய பலாமரம் பெரிதும் பயன்பட்டுள்ளது. அதுமட்டுமல்லாது கருங்காலி மரத்திலிருந்தும் கோட்டுவாத்தியம் செய்யப்பட்டுள்ளதாகக் கூறுவர். கோட்டுவாத்தியத்தில் உள்ள குதிரை போன்ற அமைப்பை செய்ய வெண்கலம் உபயோகப்படுத்தப்படுகிறது. இதன் மெட்டுகள்

செய்ய வெண்கலம், பித்தளை, இரும்பு, வெள்ளி போன்ற உலோகங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பழங்காலத்தில் இம்மெட்டுகள் பறவைகளின் எலும்பினால் செய்யப்பட்டது. கோட்டு வாத்தியம் சித்திரவீணை அல்லது மகாநாடகவீணை என்னும் இசைக்கருவி வீணையைப் போன்ற ஒரு நரம்புக் கருவியாகும். ஆனால் வீணையில் உள்ள மெட்டுகளும், மெழுகச் சட்டமும் இக்கருவியில் இருக்காது. கோடு என்றால் மரக்குச்சி என்று பொருள். மரக்குச்சி அல்லது மரத்துண்டு ஒன்றால் வாசிக்கப்பட்ட கருவி கோட்டு வாத்தியம் ஆகும்.

கின்னரம்

கின்னரம் என்னும் சொல்லுக்கு கின்னரப் பறவை, இசை எழுப்பும் பறவை, நீர்வாழ் பறவை, ஒருவகை யாழ், ஆந்தை என பொருள் உண்டு. சங்க இலக்கியங்களில் கின்னரம் என்ற சொல்லாட்சி பயன்படுத்தப்பட்டாலும், அது பறவையைக் குறிக்கும் பொருண்மையிலேயே வழங்கப்பட்டுள்ளது. இதனை, ‘‘கின்னரம் மரலும் அணங்குடைச் சாரல்’’ (பொரு.494-495) என்று கடியலூர் உருத்திரங்கண்ணனார் பாடியுள்ளார். சிறப்புமிக்க வள்ளலுக்கு உரிமையான மலை வேங்கடமலை. அம்மலையில் இனிய தாளத்திற்கேற்பக் கின்னரப்புள் பாடிக்கொண்டிருக்கும், தெய்வங்கள் சாரலில் உரையும் என்று உரை எழுதுவர். கின்னரம் என்பது இசையின் சிறப்பு. இழிபுகளை அறிய வல்லதொரு பறவை என்று விளக்குவர். எனவே, சங்க இலக்கியங்களில் உள்ள கின்னரம் என்னும் சொல் நரம்பிசைக் கருவியைக் குறிக்கப்பயன்படவில்லை என்பதை அறிய முடிகிறது.

பிற்காலத்தில் எழுந்த தேவாரத்தில் கின்னரம் என்னும் இசைக்கருவியின் சொல்லாட்சி பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ‘‘கிளரும் பேரிசைக் கின்னரம் பாட்டறாத்’’ (தேவாரம், 5-ஆம் திருமுறை, பாடல்.19) என்று திருநாவுக்கரசர் பாடியுள்ளார். எனவே, பக்திகாலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட கின்னரம் என்னும் இசைக்கருவி சங்ககாலப் பயன்பாட்டில் இருந்திருக்க வேண்டும் என்று அறிஞர்கள் துணிகின்றனர்.

கின்னரி

இது உலோகத் தந்திகளை உடைய ஒரு நரம்புக் கருவி. இது கின்னரியாழ் என்றும் பெயர் பெற்றுள்ளது. இதில் பல வகைகள் உண்டு. பெரிய கின்னரி, சின்னக் கின்னரி, சிரட்டைக் கின்னரி, அகப்பைக் கின்னரி என்பன கின்னரியின் வகைகளாகும். மலைவாழ் மக்களிடம் இன்றும் காணப்படுகின்றன. பெங்களூரில் பகவான் கடிகோயில் கல்வெட்டில் கின்னரி பற்றிய குறிப்பு உள்ளது. இது கைவிரல்களால் தெறித்து இசைக்கப்பட்டது.

வலக்கையில் தெறித்துக் கொண்டு இடக்கையால் சுரஸ்தானங்களில் அழுத்தி இசைக்கப்படும். சிரட்டைக் கின்னரி என்பது வில் போட்டு வாசிக்கப்படுவது. ‘‘தம்தம் கின்னரம் தொடுகிலோ’’ (திவ்ய.279) என்று திவ்ய பிரபந்தம் கூறும். சிறிய கின்னரிக்கு இரண்டு குடங்களும், பெரிய கின்னரிக்கு மூன்று குடங்களும் உள்ளன. குடங்கள் தண்டின் முனையில் பொருத்தப்பட்டிருக்கும். இதன் மெழுகுச் சட்டம் மூங்கிலால் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். இதன் விரல் பலகை கருங்காலி அல்லது மூங்கிலால் செய்யப்பட்டிருக்கும். இதன்மேல் உலோகம் அல்லது எழும்பினால் ஆன 12 மெட்டுக்கள் பதிக்கப்பட்டிருக்கும். இந்தக் கின்னரிகள் வடக்குக் கருநாடகப் பகுதிகளிலும், மைசூரிலும் காணப்படுகின்றன. பெங்களூரில் உள்ள பசவன்குடி கோயிலின் முன்புறம் உள்ள தூணில் கின்னரி வாசிப்பவரின் உருவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. குஜராத் மாநிலத்தில் உள்ள செஞ்சி மக்களிடம் கின்னரி என்னும் இசைக்கருவி பயன்பாட்டில் உள்ளது.

கின்னரியின் நாதத்தால் கவரப்பெற்ற அலெக்சாண்டர் மன்னரும் மற்றும் படைத் தளபதிகளும், தம்முடன் இக்கருவியையும், தென்னாட்டு இசைக் கலைஞர்களையும் கிரேக்க நாட்டிற்கு அழைத்துச் சென்றுள்ளனர். இக்கருவி காஞ்சிபுரம் கைலாசநாதர் கோவில் சுவரில் காணப்படுகின்றது. கன்னியாகுமரி மாவட்டத்தில் உள்ள ஆதி கேசவப் பெருமாள் கோயிலில் சிவன் தாண்டவமாடும் சிற்பங்களில் நந்தி முழவும், திருமால் இடக்கையும், நாரதர் கின்னரியும் வாசிப்பது போலச் சிற்பம் உள்ளது. இராமேஸ்வரம் கோயிலில் கின்னரி உருவம் மிகச் சிறப்பாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது.

துளைக்கருவிகள் (அ) காற்றுக்கருவிகள்

துளைக் கருவிகள் இருவகைப்படும். அவற்றுள் முதல் வகைக் கருவிகளில் துருத்தியை ஒத்த எந்திரத்தின் உதவியால் கருவிக்குள் காற்று ஊதப்படுகிறது. ‘ஆர்கன்’ ‘ஆர்மோனியம்’ இவற்றைச்சாரும். இவ்வகைக் கருவிகள் பண்டைக் காலத்தில் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. இரண்டாம் வகைத் துளைக்கருவிகள் முக்கியமானவை. இவற்றைப் பயில்வோன் இவற்றில் காற்றை ஊதி இசையை எழுப்புகின்றான். சங்கு, கொம்பு, குழல், நாதசுரம், முகவீணை போன்ற கருவிகள் இவ்வகை. இவற்றுள் சில கருவிகளில் துளையின் வழியே காற்று ஊதப்படுகிறது. வேறு சிலவற்றில் அவற்றிலுள்ள நாக்கின் மேல் காற்றை ஊதி அது ஒலிக்குமாறு செய்யப்படுகிறது. இவற்றுள் முதல் வகை குழலும், இரண்டாம் வகை நாதசுரமும் ஆகும். மேனாட்டுத் துளைக்கருவிகளில் உள்ளது போல் இந்தியநாட்டு இசைக் கருவிகளில் சாவிகள் இல்லாவிட்டாலும், கைவிரல்களைக் கொண்டு துளைகளை மூடும் வகையால் பல சுரங்களையும் எழுப்ப முடிகிறது. கருவிக்குள் காற்றை ஊதும்

முறை மிக முக்கியமானது. இதன் உதவியால் மானிடக் குரலில் உள்ள நெகிழ்வையும் மென்மையையும் இதில் பூரணமாக வெளிப்படுத்தலாம். நாக்கின் அசைவினாலும், காற்று ஊதுவதைக் கட்டுப்படுத்துவதாலும் இதில் கமகங்களைப் பெறுவது கைதேர்ந்த கலையாகும்.

குழல்

கொம்பு, தரை, நாதசுவரம், புல்லாங்குழல், மகுடி, முகவீணை, எக்காளம் முதலான துளைக்கருவிகளின் பயன்பாடு இன்று காணப்படுகின்றன. இவற்றில் ‘குழல்’ என்ற ஒன்றே சங்ககாலம் முதல் இருந்து வந்துள்ளது. மற்ற துளைக்கருவிகள் குறித்த குறிப்புகள் சங்க இலக்கியங்களில் மிகுதியாகக் காணப்படவில்லை என்றே கூறவேண்டும். சில பெயர்கள் வழங்கப்பட்டாலும் அது இசைக்கருவி என்னும் பொருண்மையில் வழங்கப்படவில்லை. குழலை வங்கியம் எனவும் கூறினர். குழல் வேய்ங்குழல், ஆம்பற்குழல் என இருவகைப்படும். இவற்றுள் வேய்ங்குழலே உயர்ந்தது. முல்லை நிலத்து ஆயர் இதனை ஊதினர். பின்னர் பிற நிலங்களுக்குப் பரவியது. இது மூங்கிலாலும், சந்தன மரத்தாலும், வெண்கலத்தாலும், செங்காலியாலும், கருங்காலியாலும் செய்யப்பட்டது. இவற்றுள் மூங்கிலில் செய்வது உத்தமம்; வெண்கலம் மத்திமம்; மூங்கில் பொழுது செய்யும் ஏனைய அதமம்; வெண்கலம் வலிது; மரம் எப்போதும் ஒத்து நிற்கும். இக்காலத்தில் கருங்காலி, செங்காலி, சந்தனம் இவற்றால் செய்யப்படும். கருங்காலி வேண்டுமென்பது பெருவழக்காகும். இதனை,

“ஓங்கிய மூங்கில் உயர்சந்து வெண்கலமே
பாங்குறுசெங்காலி கருங்காலி - பூங்குழலாய்
கண்ணன் உவந்த கழைக்கிவைக ளாமென்றார்
பண்ணமைந்த நூல்வல்லோர் பார்த்து”

(சீவக.காந்த.உரைமேற்கோள்:675)

என்ற பழம்பாடல் இதனை உணர்த்தும். சங்க இலக்கியங்களில் குழல் பற்றிய குறிப்புகள் நாற்பத்து நான்கு இடங்களில் காணப்படுகின்றன. இசைக்கருவிகளுள் ஒரு முக்கியமான கருவியாகவும், தலைமை சான்ற கருவியாகவும் குழல் இருந்துள்ளது. குழல் என்ற கருவி மற்ற எல்லா இசைக் கருவிகளுக்கும் அடித்தளமாக விளங்கியது என்பதை சிலப்பதிகார வரிகள் மூலம் அறிய முடிகிறது. இதனை,

“குழல்வழி நின்ற தியாழே யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே தண்ணுமைப்” (சிலம்பு.3:139-140)

என்ற வரிகள் புலப்படுத்தும். இங்குக் குழல் முதன்மைப்படுத்தி கூறப்பட்டுள்ளது நினைத்தற்குரியன. இக்கருவியே மற்ற கருவிகள் அனைத்திற்கும் அடிநாதமாய் விளங்கியுள்ளது. இக்கருவி செம்பாலைப்பண் இசைப்பதற்கு ஏற்ற கருவியாகும். குழல் செய்யும் முறைமையையும், குழலில் பாலைப்பண் வாசிக்கப்பட்டமையும் பெரும்பாணாற்றுப்படை தெளிவாக விளக்கியுள்ளது.

“ஒன்றுஅமர் உடுக்கை, கூழ்ஆர் இடையன்
குன்றுஅமர் நிறையொடு கானத்து அல்கி,
அம்நுண் அவிர்புகை கமழ, கைம்முயன்று
ஞெலிகோல் கொண்ட பெருவிறல் நெகிழிச்
செந்தீத் தோட்ட கருத்துளைக் குழலின்” (பெரும்.175-179)

என்ற வரிகள் குழல் செய்யும் முறைமைகள் குறித்துப் பேசுகின்றன. இவ்வடிகளைத் தொடர்ந்து,

“இன்தீம் பாலை முனையின், குமிழின்
புழற்கோட்டுத் தொடுத்த மரல்புரி, நரம்பின்
வில்யாழ் இசைக்கும், விரல் எறி, குறிஞ்சி” (பெரும்.180-182)

என்று குழலில் பாலைப்பண் இசைக்கப்பட்டதைக் குறிக்கின்றது. மேலும் பாலைப்பண் அலுத்துப்போனபோது யாழின் மூலம் குறிஞ்சிப் பண் பாடியதையும் குறித்து நிற்கின்றது. கன்றுகளைப் பெரிதும் விரும்புகின்ற பசுத் திரளுடன் காட்டில் தங்கியிருக்கும் வேளையில் நுண்புகை கமழும்படி தீக்கோலைக் கையால் கடைந்து தீ உண்டாக்கி அப்புல்லாங்குழலை ஊதி இனிய ஓசையை எழுப்புகின்றான். பாலைப்பண்ணில் இன்னிசை பாடிப்பாடி அலுத்தபொழுது, அதை விடுத்து, குமிழங்கோட்டை வளைத்துக் கட்டி மரல் கயிற்றை நரம்பாகக் கொண்டு யாழை உருவாக்கி, அவ்யாழிலே குறிஞ்சிப்பண்ணை விரலால் தெறித்து எழுப்பியுள்ளனர்.

குழல் அமைப்பு

குழலின் அளவானது நீளம் இருபது விரலும், சுற்றளவு நாலரை விரலும் இருக்க வேண்டும். இதனைத் துளையிடும் இடத்து நெல்லாசியில் ஒருபாதி மரனிறுத்திக் கடைய வேண்டும். வெண்கலத்தால் ‘அணைசு’ பண்ணி இடப்பக்கத்திலுள்ள பக்கத்தை அடைத்து வலப்பக்கமுள்ள பக்கத்தை வெளியாக விடவேண்டும். துளையிடும் இலக்கணம், ஊதும் முறைகளைப்

பற்றிக் கூறும் வெ.வரதராசனார், ‘‘இதன் அளவு இருபது விரல். இதில் தூம்பு முகத்தின் இரண்டு நீக்கி முதல் வாய்விட்டு இம்முதல் வாய்க்கு ஏழங்குலம் விட்டு ஒன்பது விரலினும் எட்டுத்துளை இடப்படும். இவற்றுள் ஒன்று முத்திரையென்று கழித்து நீக்கி நின்ற ஏழினும் ஏழுவிரல் வைத்து ஊதப்படும். துளைகளில் இடைப்பரப்பு ஒரு விரல் அகலம் கொள்ளப்படும். ஏழுவிரல்களாவன: இடைக்கையில் பெருவிரலும் சிறுவிரலும் நீக்கி, மற்ற மூன்று விரலும், வலக்கையில் பெருவிரல் நீங்கலாக நான்கு விரலும்’’[11] என்று விவரிக்கிறார். குழல் என்பது தாளத்தை அறுதி செய்து இசையொழுங்கு செய்யப்படும் கருவியென்பதை,

‘‘அறற்குழல் பாணி தூங்கி யவரொடு
வறற்குழற் சூட்டின், வயின்வயின் பெருகுவிர்’’ (சிறுபாண்.162-163)

என்ற அடிகள் விளக்குகின்றன. கோமானைப்பாடி குழலோசையின் தாளத்திற்கு ஏற்ப நும் விரலியரொடு உலர்ந்த குழல் மீன் சூட்டையும் பெற்று உண்டு மகிழ்வீர் என்று உரை பகரும். குழலானது தாளத்தை அறுதி செய்தது என்பதை உணர்த்துகின்றது. மேலும், குழல் பாட்டைச் சுருதி குன்றாமல் நடத்திச் செல்லும் என்பதை,

‘‘விளிப்பது கவரும் தீம்குழல் துதைஇ
நடுவுநின்று இசைக்கும் அரிக்குரல் தட்டை’’ (மலை.8-9)

என்ற பெருங்கௌசிகனாரின் பாடல் மூலம் அறிய முடிகிறது. குழல் முதன்மை பெற்று எழ, மற்ற கருவிகள் துணை நின்று இசை எழுப்பின் என்று பட்டினப்பாலை பகர்கிறது.

‘‘குழல் அகவ, யாழ் முதல
முழவு அதிர, முரசு இயம்ப,
விழவு சுறா, வியல் ஆவணத்து’’ (பட்டி.156-158)

என்ற வரிகள் அதனை எடுத்தியம்பும். மகளிரின் பாடல்களுக்கு ஏற்பத் துளைக் கருவியாகிய குழல், இசையை உண்டாக்கவும், நரம்புக் கருவியாகிய யாழ் முரலவும்; தோல் கருவியாகிய முழவு முழங்கவும், முரசு ஒலிக்கவும் விழாக்கள் நீங்காமல் என்றும் நடைபெறும் அகன்ற ஆவண வீதிகளைக் கொண்டது புகார்நகர் என உரை வகுப்பர். இசைக்கருவிகளுள் குழல் முதலில் இசையை எழுப்ப மற்ற இசைக்கருவிகள் அனைத்தும் அதன் வழியே சென்று இசையை எழுப்பியுள்ளன. குழலின் ஓசை அகவுதல் என இப்பாடல் வரிகள் மூலம் உணர முடிகிறது.

குழலின் ஓசை

கோவலர்கள் இசைத்த குழலின் ஓசையும், ஆநிரையில் கட்டப்பட்டுள்ள மணியின் ஓசையும் இணைந்து கூட்டிசையை உருவாக்கியுள்ளது. இதனை ஆமந்திரிகை என்று கூறுவர். இதனை,

"மதர்வை நல்லாள் மாசில் தெண்மணி
கொடுங்கோற் கோவலர் குழலொ டொன்றி
ஐவதுந் திசைக்கும் அருளில் பாலை" (நற்.69:7-9)

என்னும் அடிகள் உணர்த்தும். 'செம்மாப்பை உடைய நல்ல பசுவின் குற்றமற்ற மணியின் தெளிந்த ஓசை வளைந்த கோலையுடைய ஆயர் குழல் ஓசையோடு ஒன்றி வந்து மென்மையாய் இசைக்கின்ற இரக்கமற்ற மாலைப்பொழுது' என்று தலைவன் இல்லாத மாலைப் பொழுது தலைவிக்குத் துன்பம் தருவதாக பாடப்பட்டுள்ளது. இவற்றில் கூட்டிசை பற்றி கூறப்பட்டுள்ளது. இதனை "கோவலர் குழலும், ஆநிரை மணியும் ஒன்றியிசைக்கும். இதுவே பின்னர் அமைந்த கூட்டிசை அல்லது ஆமந்திரிகைக்கு அடிப்படையாகும்"[12] என்பார். குழல் காற்றுக் கருவியாகும். அளவான ஓசையுடையது. அது மணியொலியைத் தாள ஒலியாகக் கொண்டு இசைக்கும் என்பதை விளக்குகிறார்.

குழலின் இசையானது இணைதல், ஏங்குதல், பரிதல், இரங்கல் முதலான உள்ளக் குறிப்புக்களை வெளிப்படுத்தும் வகையில் இசைக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை,

"ஈர்மணி யின்குரல் ஊர்நணி யியம்பப்
பல்லா தந்த கல்லாக் கோவலர்
கோன்றையந் தீங்குழல் மன்றுதோ றியம்ப" (நற்.364:8-10)

என்ற பெருங்கொற்றனாரின் பாடல் மூலம் அறியலாம். சிறிய செவ்விய நாவினை உடைய மணியின் இனிய ஓசை ஒலிக்கும் வண்ணம் பலவகை ஆநிரைகளை ஊரிலே செலுத்தி வந்த ஆயர்கள் நிரை ஓம்பலைத் தவிர பிறிதொரு தொழிலை அறியாதவர்கள். அத்தகைய ஆயர்களின் கொன்றைப் பூவடியாக அணசு பண்ணிச் சேர்த்த இனிய புல்லாங்குழல் இசையும் பிரிந்தோரின் உயிர் உடலை விட்டு உடனே நீங்கும்படி விரைந்து வருகின்ற வாடைக்காற்றும் ஒரு சேர வந்து சேர்ந்தால் எந்நாளும் உயிர் வாழேன் எனத் தலைவி புலம்பியுள்ளாள்.

வங்காப் பறவையின் பெண் இனக்குரலைப் போன்று குழலின் ஓசை இருந்ததாக குறுந்தொகை குறிப்பிடுகிறது. தனது ஆண் பறவையைக் காணாதபோது குழல் போன்ற தன் குரலால் அழைத்தது என்பதனை,

> ''வங்காக் கடந்த செங்காற் பேடை
> எழால் உற வீழ்ந்தென, கணவற் காணாது
> குழல் இசைக் குரல குறும்பல அகவும்'' (குறுந்.151:1-3)

என்ற தூங்கலோரியின் அடிகள் மூலம் உணர முடிகிறது. தன் துணையாகிய ஆண் அருகில் இல்லாமல் நீங்கிய, செந்நிறக் கால்களையுடைய பெண் பறவை, தன்னுடைய கணவனைக் காணாமையால், அது புல்லூறு என்னும் பறவையால் பற்றி எடுத்துச் செல்லப்பட்டு இறந்தது என நினைத்து, குழலின் இசை போன்ற குரல்களையுடைய குறியவும் பலவுமாகிய ஒலிகளால் கூப்பிடும் என்று உரை வகுப்பர். எனவே குழலின் ஓசை, வங்காப் பறவையின் ஓசையோடு ஒத்திருந்துள்ளது. இவண் வங்காப் பறவையின் இயல்புகளையும் அறிய முடிகிறது. தன் கணவனைக் காணாதபோது அதனை அழைக்கும் முகமாக தனது குழல் போன்ற ஓசையை எழுப்பியுள்ளதை உணர முடிகிறது.

குழலின் தோற்றம்

ஆரம்ப காலத்தில் சங்கு, விலங்கின் கொம்பு முதலானவைகளையும் ஊது கருவிகளாகப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். இவற்றில் முறையான சுரங்கள் எழவில்லை என்னும் போது குழல் கருவியைப் பயன்படுத்த ஆரம்பித்தனர். ''வண்டுந் தும்பியும் மதுவுண் செருக்கால் இன்றைய மூங்கிலிற் செய்த துளைவழிக் காற்றுச்செல இன்னோசை பயக்கக் கண்ட பல்லான் கோவலர் அதனை முறித்தெடுத்து வாய்வைக்கக் குழல் எனும் இசைக்கருவி பிறந்தது. சங்கு, விலங்கின் கொம்பு ஆகியவற்றில் அதற்கு முன்னரே ஊதியிருப்பினும் அவற்றில் சுரங்கள் தோன்றா. ஆகவே குழலே ஏனை இசைக்கருவிகளை இயக்குதற்குரிய அடிப்படைக் கருவியாகத் தோன்றிற்றெனலாம். ஆநிரைகளை மேய்ச்சற்புலத்திற் செலுத்தவும், அந்தி மாலையில் அவற்றை இல்லம் நோக்கித் திருப்பவும் குழல் வலியதாயிற்று. தாம்பிற் பிணிக்கா நிரை குழலின் ஏவற்குக்கட்டுண்டது. பாகனின் குத்துக் கோற்கஞ்சா யானை யாழ்க்கு இசைந்து நின்றாங்கு மதர்த்துச் சிலைக்கும் வல்லேறுகளும் குழல்மொழிக் கடங்கின''[13] என்று விளக்குவர். ஆரம்பகாலத்தில் ஆனிரைகளை மேய்க்கவும், அவற்றை கட்டுத்தறிக்குக் கொண்டு செல்லவும் குழல் ஓசை பயன்பட்டுள்ளன. நெகிழ்வு தன்மை இல்லாத சங்கு, விலங்கின் கொம்பு முதலானவற்றில் இனிய ஓசை எழாதபோது குழல் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதை அறிய முடிகிறது.

குழலைத் தூம்பு எனவும் கூறுவர். கண்ணறுத்து இயற்றிய தூம்பு எனப் பதிற்றுப்பத்து கூறும். மூங்கிலின் கணுக்களை அறுத்து இயற்றப் பெற்றதை பெருவங்கியம் என்பர். இதனை களிற்றுயிர்த் தூம்பு என்று கூறப்படுவதாக (மலை.6; அகம்.111:8,9; புறம்.152:15) ஆகிய நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. நீர்விழாவில் குழலின் இன்னிசையைக் கேட்டுக் கொண்டே ஆடிப்பாடிய செய்தியினை பரிபாடல் எடுத்தியம்பியுள்ளது.

"புரிநரம்பு இன்கொளைப் புகல்பாலை ஏழும்
எழுஉப் புணர் யாழும் இசையுங் கூட
குழலளந்து நிற்ப முழுவெழுந் தார்ப்ப
மன்மகளிர் சென்னியர் ஆடல் தொடங்கு" (பரி.7:77-80)

என்ற அடிகளில் யாழின் கண் ஏழ்பாலைகளை இசைத்தமையும், குழல் சுருதி அளந்து நின்றமையினையும் தெரிவுபடுத்துகிறது. இங்குக் குழல் என்னும் கருவி ஒற்றிசையாகப் பயன்பட்டமையினை உணர முடிகிறது. குழலின் ஓசையைப் பின்னணியாகக் கொண்டு ஏனைய கருவிகள் இசைக்கப்பட்டுள்ளன.

சிலம்பில் குழல் ஆசிரியன்

சிலப்பதிகாரம் குழற்கருவியின் செய்முறை, அவற்றின் இசைத்திறன் முதலான பல செய்திகளைத் தொகுத்துக் கூறுகின்றது. பண்டைய காலத்தில் சோழநாடு கலைகளின் ஊற்றிடமாக இருந்துள்ளமையினைச் சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுகாதை விளக்கிச் செல்கிறது. யாழாசிரியன், குழலாசிரியன், ஆடலாசிரியன் எனப் பல்வேறு ஆசான்களுக்கும் இலக்கணம் வகுத்துக் கூறியுள்ளது. இதனை, "சிலம்பின் பெரும்பான்மைக் கதைக் களனாகிய சோணாடு கலைகளின் ஊற்றிடம். இங்குப் பிறந்த நற்சேனையின் மகனாகிய இளங்கோவிற்குத் தாய்வழி அறிவாகக் கலையறிவு கிடைத்திருத்தல் கூடும். காப்பிய முழுமையும் இசைநலந் தோய இயன்றமைக்கு இவ்வறிவே அடித்தளம். ஆகவே, மிடற்றுப் பாடலும், பல்லிய இசையும், ஆடலும் எனக் கலைவிரிந்த காட்சியாகக் காதைகள் கோலங்காட்டுகின்றன. யாழாசிரியன், குழலாசிரியன், ஆடலாசிரியன் என்று கலைத்திறன் வல்ல ஆசான்மார்களின் இலக்கணம் கூறும் பண்டைக் காப்பியப் பனுவல் இதுவே என்பது எண்ணுதற்குரியது"[14] என்ற கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் கூறுவார்.

"யாழுங் குழலுஞ் சீரும் மிடறுந்
தாழ்குரல் தண்ணுமை ஆடலொ டிவற்றின்
இசைந்த பாடல் இசையுடன் படுத்து
....

வசையது கேள்வி வகுத்தனன் விரிக்கும்
அசையா மரபின் இசையொன் றானும்'' (சிலம்பு.3:26-36)

என்ற பாடல் வரிகளில் இசையாசிரியன் என்பான் யாழ், குழல், தண்ணுமை, மிடற்றுப்பாடல், ஆடல், மொழி, நாடகம் ஆகிய துறைகள் எல்லாவற்றிலும் தேர்ந்தவனாதல் வேண்டும் என்று இளங்கோவடிகள் குறிப்பிட்டுள்ளார். இசையாசிரியன் என்பவன் மேற்கண்ட அனைத்துத் துறைகளிலுமே புலமை பெற்றவனாக இருக்க வேண்டும் என்ற வரையறை அன்றே இருந்துள்ளது. புலமை மிக்க ஆசானிடம் தேர்ந்து கற்ற மாதவி தனது அரங்கேற்றத்தை இலக்கண முறைமைகள் மாறாது நிகழ்த்தினாள் என்று கதை கூறுகின்றது. மேலும் மூன்று வகையான குழல்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. அவை, கொன்றையந் தீங்குழல், ஆம்பலந் தீங்குழல், முல்லையைந் தீங்குழல் என்பன.

தோற்கருவிகள்

இந்திய சங்கீதத்தில் தோல்கருவிகளை அவநத்த வாத்தியங்கள் என்று குறிப்பிடுவர். அவநத்தம் என்றால் மூடப்படுவது என்று பொருள். ஒரு பாத்திரமோ, மரத்தாலான கூடோ தோலினால் போர்த்தப்பட்டால் அது 'அவநத்தம்' ஆகிறது. ஆரம்பகால மனிதன் விலங்குகளை வேட்டையாடி அதன் இறைச்சியை உணவாக்கிக் கொண்ட பிறகு அவற்றின் தோலைக் காய வைத்து இடுப்பில் ஆடையாக அணிந்துகொள்ளத் தொடங்கினான். மரக்கிளையில் விலங்குகளின் தோலை இறுக்கமாகக் கட்டி வைத்துச் சூரிய வெப்பத்தில் காயவைத்தான். அவ்வாறு தோல் மரக்கிளையில் இறுக்கமாகக் கட்டி வைக்கப்பட்ட நிலையில் காற்றில் மரக்கிளை அசையும்போது அது காய்ந்த தோலின் மீது உராய்ந்து ஒலி எழுப்பியதைக் கவனித்தான். உலர்ந்த தோலின் மீது சிறு தடி உராய்ந்தால் ஒலி எழுப்பும் என்ற உண்மையை அறிந்து கொண்டான். அறைந்து ஒலித்தால் உரத்த ஓசை கேட்கும் என்பதை அறிந்து வேறு சில முயற்சிகளையும் மேற்கொண்டுள்ளான்.

பண்டைத் தமிழர் வாழ்வில் மிக முக்கிய இடம்பெற்ற தோற்கருவிகளுக்கு ஒரு தனி இலக்கணமே வகுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. அனைத்துத் தாளக் கருவிகளுக்கும் முதன்மையாக விளங்கிய பறையின் முக்கியத்துவம், இசை நூலாகிய பஞ்சமரபில் கூறப்பட்டுள்ளது. இதனை,

''ஓதிய கீத நிருத்த வழியிசை யாய்ச்
சோதியாய் நின்றியங்கு மும்முழவை-நீதியாய்ப்
பேரும் முறையும் பிண்டமும் பேரெழுத்தும்
பாரு ளறிவிப்பேன் பார்த்து''

(வாச்சிய மரபு (உட்பிரிவு), முழவு மரபு-க)

என்ற நூற்பா எடுத்துரைக்கிறது. இவ்விலக்கணப்படி ‘பறை’ எனும் இசைக்கருவி முழவு மரபில் இடம் பெறுகிறது. ‘பறை’ என்பது தொடக்க காலத்தில் தோற்கருவிகளுக்கு உரிய பொதுப்பெயராக வழங்கப்பட்டு வந்துள்ளது. பறை என்று தனியொரு கருவி இருந்தாலும் தோற்கருவிகளுக்கு பொது நிலையில் ‘பறை’ என்ற பெயரும் வழங்கப்பட்டு வந்துள்ளன. பண்டைத் தமிழ் நூல்களிலிருந்தும், வழக்காற்றிலிருந்தும் பெறப்பட்ட முடிவுகளின்படி தமிழகத்தில் சுமார் 70 வகையான தோற்கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்று ‘தமிழர் தோற்கருவிகள்’ என்னும் நூலில் ஆர்.ஆளவந்தான் விளக்கியுள்ளார். அவை, அடக்கம், அந்தரி, அமுதகுண்டலி, அரிப்பறை, ஆகுளி, ஆமந்திரிகை, ஆவஞ்சி, உடல், உடுக்கை, உறுமி, எல்லரி, ஏறங்கோள், ஒருவாய்க்கோதை, கஞ்சிரா, கண்விடுதூம்பு, கணப்பறை, கண்டிகை, கரடிகை, கல்லல், கல்லலகு, கல்லவடத்திரள், கிணை, கிரிக்கட்டி, குடமுழா, குண்டலம், கும்மடி, கைத்திரி, கொட்டு, கோட்பறை, சகடை, சந்திரபிறை, சூரியபிறை, சந்திரவளையம், சல்லரி, சல்லிகை, சிறுபறை, சுத்தமத்தளம், செண்டா, டமாரம், தக்கை, தகுணித்தம், தட்டை, தவண்டை, தவில், தாசரிதப்பட்டை, திமிலா, துடி, துடுமை, துத்திரி, துந்துபி, தூரியம், தொண்டகச்சிறுபறை, தோலக், நகரி, நிசாளம், படவம், படலிகை, பம்பை, பதலை, பறை, பாகம், பூமாடுவாத்தியம், பெரும்பறை, பெல்ஜியக்கண்ணாடி மத்தளம், பேரி, மகுளி, மத்தளம், முரசு, முருகு, முழவு, மேளம், மொந்தை, விரலேறு என்பனவாகும்.

மேற்குறிப்பிட்ட கருவிகள் யாவும் பழங்காலம் முதல் இன்று வரையிலான பகுப்புகளே. சங்க இலக்கியங்களில் இக்கருவிகள் சிலவற்றிருக்கு மட்டுமே விளக்கங்களும், குறிப்புகளும் கிடைக்கின்றன. சில கருவிகளின் பெயர்கள் மட்டுமே குறிக்கப்பெற்றுள்ளன. சங்க இலக்கியத்திற்குப் பிறகு தோன்றிய சிலப்பதிகாரத்திலும் பல்வேறு கருவிகள் சுட்டப்பெற்றுள்ளன. இதனை,

“பேரிகை படகம் இடக்கை உடுக்கை
சீர்மிகு மத்தளம் சல்லிகை கரடிகை
திமிலை குடமுழாத் தக்கை கணப்பறை
தமருகம் தண்ணுமை தாவில் தடாரி
அந்தரி முழுவொடு சந்திர வளையம்
மொந்தை முரசே கண்விடு தூம்பு
நிசாளம் துடுமை சிறுபறை அடக்கம்
மாசில் தகுணிச்சம் விரலேறு பாகம்

தொக்க உபாங்க துடிபெரும் பறையென
மிக்க நூலோர் விரித்துரைத் தனரே'' (சிலம்பு.3:27-37)

என்னும் அடிகள் குறித்து நிற்கின்றன. இதில் பிற்காலத்தைச் சேர்ந்த பல்வேறு இசைக்கருவிகளின் பெயர்கள் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. பொதுவாக தோற்கருவிகள் ஏழு வகையாகப் பகுக்கப்பட்டன. அவை, 1. அக முழவு 2. அகப்புற முழவு 3. புறவு முழவு 4. புறப்புற முழவு 5. பண்ணமை முழவு 6. நாண்முழவு 7. காலை முழவு என்பனவாகும்.

1. உத்தமமான மத்தளம், சல்லிகை, இடக்கை, கரடிகை, பேரிகை, படகம், குடமுழா என்ற ஏழும் அக முழவு வகையைச்சார்ந்தது என்பார் அடியார்க்குநல்லார்.
2. முன்சொன்ன மத்தியமான தண்ணுமை, தக்கை, தகுணிச்சம் முதலானவைகள் அகப்புற முழவுகளாகும்.
3. முன்சொன்ன அதமக்கருவியான கணப்பறை முதலியன புற முழவுகள்.
4. முற்கூறப்படாத நெய்தற்பறை முதலியன புறப்புற முழவு.
5. முன்சொன்ன வீரமுரசு நான்காகும். அவை, முரசு, நிசாளம், துடுமை, திமிலை என்பன.
6. நாட்பறை என்னும் கருவி நாண் முழவு வகையின.
7. துடி என்பது காலை முழவுக்கருவி என்று அடியார்க்கு நல்லார் தனித்தனியே வகுத்துக் கூறியுள்ளார்.

சங்க இலக்கியங்களை ஆராய்ந்த வைத்தியலிங்கம் அவர்கள் அக்காலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட தோற்கருவிகளை பட்டியலிட்டுள்ளார். அவர் முரசு, முழவு, தண்ணுமை, கிணை, தடாரி, பதலை, தட்டை, தொண்டகம், ஆகுளி, எல்லரி, சல்லி, துடி, உடுக்கை, மகுளி, பம்பை, மத்தரி, பறை ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பறை

பற+ஐ=பறை. 'பறபற' என்று ஒலித்தது பறை அல்லது 'பர்பர்' என ஒலித்தது. பறை என்பது முதன்மைப்பொருள் (Primary Meaning) 'பறை' எனும் பெயர் ஒலியினடியாகப் பிறந்தது. 'பறைதல்' என்னும் சொல்லுக்கு சொல்லுதல், உரைத்தல், அறிவித்தல் என பல பொருள்கள் (Secondary Meaning) உண்டு. 'பறைதல்' என்ற சொல் வழக்கு மலையாளத்திலும், யாழ்ப்பாணத் தமிழ் மக்களிடையேயும் இன்றும் வழக்கில் உண்டு.

பேசுவதை இசைக்கவல்ல தாளக்கருவி ‘பறை’ எனப்பட்டது. இதனைச் சங்கப் புலவர்கள், ‘‘ஓர்த்தது இசைக்கும் பறைபோல், நின் நெஞ்சத்து வேட்டதே கண்டாய் கனா’’ (கலி.92:21-22) என்றும்,

‘‘இன் இசைப் பறையொடு வென்றி நுவல,
தூக்கணங் குரீஇத் தூங்கு கூடு ஏய்ப்ப
ஒரு சிறைக் கொளீஇய திரி வாய் வலம்புரி’’ (புறம்.225.10-12)

என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளனர். ஒரு செய்தியைப் பலரிடத்தும் சொல்லிக் கொண்டு திரிவதைப் ‘பறையடித்தல்’ என்று கூறுவது நாட்டுபுற வழக்கு. இவற்றால் செய்தி அறிவித்தல் என்ற பொருளில் வழங்கிய ‘பறை’ என்னும் சொல் நாளடைவில் செய்தியறிவிப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட தோற்கருவிக்கு உரிய சிறப்புப் பெயராகி வழங்கியுள்ளமை புலனாகிறது. காலவோட்டத்தில் அதன் புழக்க மிகுதியால் பறையுடன் தொடர்புடைய பலவித தோற்கருவிகளின் பொதுப்பெயராக ஆகிய ஒரு பரந்தப் பொருளைப் பெற்றுள்ளது. பிற்காலத்தில் பறை என்னும் சொல் ஓங்கி ஒலிக்கச் செய்தல், சொல்லுதல் என்ற வழிப்பொருளிலும் கையாளப்பட்டுள்ளன. இதனை,

‘‘அறைபறை யன்ன கயவர்’’ (குறள்.1076)
‘‘அறைபறை யெழுந்ததால்’’ (சிலம்பு.3:25.194)
‘‘அறைபறை என்றன அரசர் கோமான்’’ (கம்ப.பால.290:4)
‘‘அறைபறை நின்று மோதிட’’ (திருப்புகழ்.774)

முதலான இலக்கிய வரிகள் மூலம் உணர முடிகிறது. பறை என்பது ஓடும் இசையை ஒழுங்குபெற நிருத்தி ஓர் அளவோடு சீரோடு, ஒத்த அழகோடு நடக்க இசைக்கு நடை கற்பிக்கும் கருவி என்பர். பறை என்பதனைக் கொட்டு, மேளம், முழவு என்றும் குறிப்பிடுவர்.

கருப்பொருள்

இசைக்கு இன்றியமையாத நெருங்கிய தொடர்பு உடைய பறையினையும், யாழினையும் தொல்காப்பியர் கருப்பொருள்களுள் ஒன்றாகக் கொண்டமை பண்டைத் தமிழரின் இசையறிவுக்குச் சிறந்ததொரு சான்றாகும். இதனை,

‘‘தெய்வம் உணாவே மாமரம் புள்பறை
செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ
அவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப’’

(தொல்.பொருள்.அகத்.18)

என்று தொல்காப்பியர் கூறுவார். இசைக்கருவிகளுள் ஒன்றாகிய பறையினைத் தொல்காப்பியர் முதலில் வைத்து பேசியது கவணிக்கத்தக்கன. தோற்கருவிகளிலும், பிற இசைக்கருவிகளிலும் பறை முதன்மைப் பெறுவதை இன்நூற்பா உணர்த்துகின்றது. ''இனக்குழு மக்கள் செய்தொழிலுக்குச் செல்லும் முன் குழு உணர்வைப் பெறப் பறையைப் பயன்படுத்தினர் என்றும், செய்தொழிலுக்குப் பின்னர் உள்ளக் கிளர்ச்சிப் பெற யாழிசை நுகர்ந்தனர் என்றும் இந்த வைப்பு முறைக்கு விளக்கம் தரலாம்''[15] என்று சோ.கண்ணன் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆக, குழு உணர்வைப் பெறும் நோக்கில் பறையும், உள்ளக் கிளர்ச்சியின் பொருட்டு யாழையும் பண்டைய தமிழ் மக்கள் பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்பதை அறிய முடிகிறது.

நிலவியல் பாகுபாட்டின் அடிப்படையில் தமிழரின் பண்பாட்டை முழக்கும் கருவியாக பறை இருந்துள்ளது. இதனை சூடாமணி நிகண்டின் (ப.135) குறிப்புகள் உணர்த்துகின்றன. 1. இடக்கையின் பெயர் - ஆமந்திரிகை 2. முழவின் பெயர் - குளிர் 3. படகத்தின் பெயர் - பவணம், திண்டி, ஆனகம் 4. கடிப்பின் பெயர் - குணில் 5. ஒருகட்பறையின் பெயர் - மொந்தை 6. பேரிகையின் பெயர் - நந்தி 7. சிறுபறையின் பெயர் - ஆகுளி 8. திமிலையின் பெயர் - சல்லி 9. நிசாளத்தின் பெயர் - தண்ணுமை 10. பன்றிப் பறையின் பெயர் - குடப்பறை 11. ஒருகட்பகுவாய்ப் பறையின் பெயர் - பதலை 12. கரடிப்பறையின் பெயர் - தட்டை என மண்டலப்புருடர் விளக்கிச் செல்கிறார். மேலும், நிலவியல் பாகுபாட்டின் அடிப்படையில் 1. குறிஞ்சிப்பறைகளின் பெயர் - தொண்டகம், முருகியம், துடி 2. முல்லைப்பறையின் பெயர் - பம்பை, ஏறுங்கோட்பறை 3. மருதப்பறையின் பெயர் - கிணை 4. நெய்தற்பறையின் பெயர் - சாப்பறை (பிணப்பறை) 5. பாலைப்பறையின் பெயர் - துடி என சூடாமணி நிகண்டு விளக்கும். இப்பகுப்புக்களை ஆய்ந்த வீ.ப.கா.சுந்தரம் அவர்கள் ''சூடாமணி நிகண்டில் முழவின்பெயர் - குளிர், திமிலையின் பெயர் - சல்லரி, நிசாளத்தின் பெயர் - தண்ணுமை, உவகைப் பறையின் பெயர் - தூரியம், தண்ணுமையின் பெயர் - உடுக்கை எனக் கூறுவது தவறு பொருத்தமற்றது''[16] என்று குறிப்பிட்டுள்ளது நோக்கத்தக்கது.

பண்டைய பயன்பாடு

பறை நிலத்தின் அடையாளம் மட்டுமல்லாது அந்நில மக்களின் அடையாளமாக, அவர்கள் செய்யும் தொழிலில் பயன்படும் கருவியாக இருந்து வந்துள்ளது. இதனை, ''தொல்காப்பியம் குறிக்கும் திணைச் சமுதாயத்திலும்

பறையறைந்து செய்தி அனுப்பும் முறை இருந்தது. பறை என்ற சொல்லே இசைக்கருவியையும், செய்தி அறிவிக்கும் முறையையும் குறித்தது. பறையைத் தொல்காப்பியர் ஒரு கருப்பொருளாகக் குறித்துள்ளார். இயற்கைக் கருப்பொருள்கள் செயற்கைக் கருப்பொருள் என்ற இருவகைகளுள் பின்னவற்றுள் அடங்கும். சமயச் சடங்குகளைத் 'தெய்வம்' எனவும், இசையை 'யாழின் பகுதி' எனவும், செய்தித் தொடர்பு முறையைப் 'பறை' எனவும் குறித்தார். இதன்படி ஒவ்வொரு நிலத்திற்கும் செய்தி தெரிவிக்கும் தனிப்பறை உண்டு''[17] என்று 'தொல்காப்பிய இசைமரபும் பிறநாட்டு இசைமரபும்' என்ற நூலில் நிர்மல் செல்வமணி விளக்குகிறார். குறிஞ்சிக்குத் தொண்டகப்பறை, முல்லைக்கு ஏறுகோட்பறை, மருதத்திற்குத் தண்ணுமை, நெய்தற்கு மீன்கோட்பறை, பாலைக்கு ஆறெறிபறை என்று ஐந்நிலத்திற்கும் உரிய பறைகளை தொல்காப்பியர் வகுத்துள்ளார். ஆநிரைகளை மேய்த்தற்கும், ஏழுதழுவுதற்கும் ஏறங்கோட்பறை பயன்பட்டது. மலையில் விளைந்த பயிரை விலங்குகளினின்று காத்தற்கும் புள்ளோட்டுதற்கும், வெறியாட்டிற்கும் தொண்டகப்பறையும், பாலை நிலத்தில் திரிந்த கள்வர் தம்முள் மறைமுகச் செய்தியைத் தெரிவித்துக் கொள்வதற்கு ஆறெறி பறையும், புனல் செறுப்பதற்கும், கழனி விளைஞர்க்குச் செய்தி அறிவித்தற்கு அரிப்பறையும், கடலில் மீன் பிடித்தற்கும் மரக்கலங்கள் இயக்குதற்கும் மீன்கோட்பறையும் பயன்பட்டன. பெருகிவரும் புனலை அடைக்க, உழவர் மக்களை அழைக்க, போர்க்கெழுமாறு வீரர்களை அணிதிரட்ட, வெற்றியை தோல்வியை அறிவிக்க, வயல்களில் உழவு வேலை செய்வோருக்கு ஊக்கமளிக்க விதைக்க, அறுவடை செய்ய, காடுகளில் விலங்குகளை விரட்ட, மன்னனின் செய்திகளை மக்களுக்கு தெரிவிக்க, இயற்கை வழிபாட்டில், கூத்துக்களில், விழாக்களில், இறப்பில் என வாழ்வியல் கூறுகளுடன் பறை எனும் தோற்கருவி இணைந்து இயங்கியுள்ளது. ''பறை என்னும் தோற்கருவி மிகப் பழமையானது. வேளாண் சமூக அமைப்புத் தோன்றுவதற்கு முன்னமைந்த வேட்டைச் சமூக அமைப்பிலேயே பறைக்குத் தனி இடமுண்டு. விலங்குகளை வெருட்டுதற்கும், செருக்கிளர்ச்சிக்கும், இரவெச்சரிக்கைக்கும் பறை பயன்பட்டது. கருப்பொருளில் ஒன்றாய் பறை வேட்டைக்கும் நிரை கவர்வுக்கும், இன்ப துன்ப நிகழ்புக்கும் உரியதாயிற்று''[18] என்று கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் குறிப்பிடுகிறார்.

பறையின் வகையும் ஓசையும்

சங்க இலக்கியங்களில் பறை என்னும் சொல்லாட்சி என்பத்து ஏழு (87) இடங்களில் காணப்படுகின்றன. 200 க்கும் மேற்பட்ட இலக்கியச் சான்றுகள், தமிழர் வாழ்வியலில் 'பறை' பெற்றிருந்த முக்கியத்துவத்தை விளக்குவதாகவும்

அதன் சிறப்புக்களை உணர்த்துவதாகவும் உள்ளது என்று ஆர்.ஆளவந்தான் குறிப்பிடுவார். பறை ஒரு வல்லோசைக் கருவி. ஆரம்ப காலத்தில் செய்திகளை அறிவிப்பதற்காக வல்லோசைத் தன்மையில் அரையப்பட்டது. ஆனால் சங்க இலக்கியங்களில் வரும் சில குறிப்புகள் மெல்லோசை கொண்டதாகக் காட்டியுள்ளது. இதனை,

''பறையிசை அருவி, நன்னாட்டுப் பொருநன்
நோயில னாயி னன்றுமற் றில்லென்'' (புறம்.229:4-5)
''பறை இசை அருவி, முள்ளூர்ப் பொருத!
தேறல் அரு மரபின் நின் கிடையாடும் பொலிய''(புறம்.126:8-9)
''இழுமென இழிதரும் பறைக் குரல் அருவி
முழுமுதல் மிசைய கோடுதொறும் துவன்றும்'' (பதிற்.70:24-25)

முதலான அடிகள் உணர்த்தி நிற்கின்றன. இவற்றை ஆய்ந்த கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் பறைக்கு இன்னோசைத் தன்மையும் உரித்தாகும் என குறிப்பிட்டுள்ளார். பறைகளில் மணப்பறை, பிணப்பறை என்ற பாகுபாடுகளைப் புறநானூறு எடுத்தியம்பியுள்ளது. பறையை ஒலிக்கும் போது அவற்றினால் எழும் ஓசையைக் கொண்டு இப்பாகுபாடுகள் செய்யப்பட்டுள்ளதாகக் கூறுவர்.

''ஓர்இல் நெய்தல் கறங்க, ஓர்இல்
ஈர்ந் தண் முழவின் பாணி ததும்ப
புணர்ந்தோர் பூஅணி அணிய, பிரிந்தோர்
பைதல் உண்கண் பனி வார்பு உறைப்ப'' (புறம்.194:1-4)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடலில் மணப்பறை, பிணப்பறை என்னும் இருவகை பறைகள் பற்றிக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. 'ஒரு மனையில் (வீட்டில்) சாக்காட்டுபறை ஒலிக்கின்றது. ஒரு மனையில் திருமணத்திற்குக் கொட்டும் குளிர்ந்த முழவு ஓசை முழங்குகின்றது. கணவரோடு கூடிய மகளிர் பூ அணிகின்றனர். கணவரைப் பிரிந்து மகளிர் வருத்தத்துடன் கண்களினின்றும் கண்ணீர் சொரியக் கலங்குகின்றனர்' என்று உரை வகுப்பர். பெருங்காஞ்சித் திணையினைப் பற்றி விளக்கும் போது கணவனைப் பிறிந்தோருக்கு பிணப்பறையாகவும், கணவனோடு சேர்ந்திருப்பவர்களுக்கு மணப்பறையாகவும் இருந்துள்ளமையினை இப்பாடல் மூலம் அறிய முடிகிறது. அக்காலம் முதற்கொண்டு பறைகளில் உயர்வுதாழ்வு பேசப்பட்டு வந்துள்ளது. மேலும், இன்ப துன்பக் கருத்துக்களைத் துடியும் பறையும் அடிக்கும் முறைமையாலேயே

அறியப்பெறும் என்பதைப் புறநானூற்றுப்பாடல் அடிகள் விளக்கியுள்ளன. இதனை,

''சிறாஅஅர் துடியர் பாடுவன் மகாஅர்
தூவெள் ளறுவை மாயோற் குறுகி
இரும்புட் பூச லோம்புமின் யானும்
விளரிக் கொட்பின் வெண்ணரி கடிகுவென்'' (புறம்.291:1-4)

என்ற பாடல் விளக்கும். துன்பக்காலத்து இரங்கற்பண் இசைப்பதாகப் பறை அமைகிறது. யாழிசை மென்மை பெறுகிறது. பறையிசை தாளவறுதி செய்து வலியதாக ஒலிக்கிறது என விளக்குவர்.

அசுணமா

அசுணமா என்னும் பறவை பற்றிய குறிப்பு சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படுகினறது. இது மெல்லிசைக்கு மயங்கவும், வல்லிசைக்குப் பயந்து நடுங்கவுமான இயல்பினைக் கொணடது. ஓசையின் இயல்புகளை உணர்த்தும் முறைமையால் இப்பறவையை வேட்டையாடினர் என்று கலித்தொகை பகர்கிறது.

''மறையின் தன் யாழ் கேட்ட மானை அருளாது,
அறைகொன்று, மற்று அதன் ஆர் உயிர் எஞ்ச
பறை அறைதாங்கு, ஒருவன் நீத்தான் - அவனை
அறை நவ நாட்டில் நீர் கொண்டு தரின், யானும்'' (கலி.143:10-13)

என்ற பாடல் பறையறைந்து அசுணமா என்னும் பறவையை வேட்டையாடப்பட்டதைக் குறித்து நிற்கிறது. ஒருவன் முன்னர் வஞ்சித்து, இன்பத்தைத் தந்து, பின்னர் அவ்வின்பம் போகும்படி, என்னைக் கைவிட்டான் என்ற செய்தியை, வஞ்சனையாலே தான் மீட்டிய யாழ் இசையைக் கேட்ட அசுணமாவை, இவ்வின்பம் உற்றதென்று அருள் செய்யாமல், முன்பு செய்த வஞ்சனையைக் கெடுத்துப் பின்னர் அதன் அரிய உயிர் போகும்படி பறையைத் தட்டினாற் போல்' என்று வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளது. ஆக, யாழின் இன்னிசை கேட்டு மயக்கம் அடையச் செய்து, பின் பறையை முழக்கி அசுணமா என்னும் பறவையை வேட்டையாடியுள்ளனர். இது குறித்து பெருங்கதையும் விளக்குகிறது.

''இசை கொள் சீறியாழ் இன்னிசை கேட்ட
அசுணநன்மா அந்நிலைக் கண்ணே
பறையொலி கேட்டுத் தன் படி மறந்தது போல'' (பெருங்.47)

என்ற பாடலில் அசுணமா என்ற பறவையின் இயல்பு குறிக்கப்பெற்றுள்ளது. எனவே பறைக் கருவியை இசைக்கும் முறையில் இன்னோசை, வல்லோசை

என்ற பாகுபாட்டை உணர்த்த முடியும் எனலாம். இவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டே மணப்பறை, பிணப்பறை என்ற பாகுபாடுகள் தோன்றியிருக்க வேண்டும்.

இரவில் விலங்குகள் அணுகாதிருக்கும் பொருட்டுப் பறையறைதல் அன்றைய வழக்கமாகும். மகளிர் குரவையாட்டின்கண் பறை முழக்கியதைத் திருமுருகாற்றுப்படை குறிப்பிடுகின்றது. குறிஞ்சி நிலத்து ஆடவர் நறவருந்தித் தம் மகளிருடன் குரவையாடுவர் என மலைபடுகடாம் குறிக்கின்றது. இக்குரவையாட்டில் மான்தோலால் ஆகிய சிறுபறை முழங்கும். இவ்வாறு பண்டைய தமிழரின் வாழ்வியலோடு கலந்திருந்த பறை கால வெள்ளோட்டத்தில் கீழிறக்கம் செய்யப்பட்டது. அதனை வாசித்த மக்களும் சமுதாயத்தில் கீழிறக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளனர். இன்று பறை வேறுவேறு வடிவில், மெல்லிசைக் கருவியாக மாற்றம் பெற்று அரங்கிசைக் கருவியாக உருமாறியுள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

முரசு

பண்டைய தோற்கருவிகளுள் முரசு முக்கிய இடம் வகிக்கிறது. இது அரசர்களுக்குரிய மதிப்புறு தோற்கருவியாக விளங்கியதைச் சங்க இலக்கிய குறிப்புகள் வழி உணர முடிகிறது. போர்க்களத்திலும், அரண்மனைகளிலும் முறையே உணர்ச்சிகளையும், அறிவிப்புக்களையும் முரசு அறைந்து வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். போர்முரசு, கொடைமுரசு, மணமுரசு என வினைக்கு ஏற்ப ஓசை மற்றும் தகவமைப்பில் முரசு மாறுபட்டிருந்தது. ஏற்றின் தோலை மயிர்சீவாது போர்த்து வாரிறுகச் கட்டப்பட்ட முரசத்திற்குப் பலி வழங்கல் பண்டைய மரபு. திணையரிசியைக் குருதியில் தோய்த்து முரசுக்குப் பலியாக்குவர்.

> ‘‘முரைசு மூன்று ஆள்பவர் முரணியோர் முரண்தப,
> நிரை களிறு இடைபட, நெளியாத்த இருக்கை போல்’’
>
> (கலி.132:4-5)

என்ற கலித்தொகைப் பாடலில் மூன்று வகையான முரசுகள் பற்றி சுட்டப்பெற்றுள்ளது. இப்பாடலுக்கு உரை வகுத்தோர் ‘முரசு மூன்றாவன, வீரமுரசு, தியாக முரசு, நியாய முரசு’ என்று விளக்குவர். வீரமுரசு போர்க்காலத்திலும், போர்க்களங்களிலும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது என்று மணிமேகலை குறிப்பிடுகிறது. மணமுரசு விழாக்காலங்களில் செய்திகளை அறிவிப்பதற்கு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதனை,

“வச்சிரக் கோட்டத்து மணங்கெழு முரசும்
கச்சை யானைப் பிடர்த்தலை ஏற்றி
ஏற்றுதி போர்த்த இடியுறு முழக்கின்
கூற்றுக்கண் விளிக்கும் குறுதி வேட்கை
முரசுகடிப் பிகூஉம் முதுகுடிப் பிறந்தோன்” (மணி.விழா.27-31)

என்று மணிமேகலை கூறும். “வென்ற காளையின் தோலினால் போர்க்கப்பட்டதும் இடி போன்ற முழக்கினை உடையதும் ஆகிய முரசினைக் கச்சையானையின் கழுத்தின் மேலேற்றிக் குறுந்தடியால் அடித்து விழாச் செய்தியினை ஊரவர்க்கு, பழைமையினை உடைய குடியில் பிறந்தோன் அறிவித்தான் என்பர். இதனால் திருவிழாச் செய்தியினை ஊரவர்க்கு அறிவிக்கும் போது முரசு அறைந்து அறிவித்தல், மணிமேகலை காலத்தில் ஏற்பட்டது போலும். ஆனால் சங்க காலத்தில் குயவர்களே தெருத் தெருவாகச் சென்று விழாச் செய்தியினை உரத்துக்கூவி உரைத்தல் வழக்கமென்பதும், அப்போது அவர்கள் நொச்சி மாலையைச் சூடிச்செல்வர் என்பதும் நற்றிணைச் செய்யுளொன்றால் அறியலாம்”[19] என்று வெ.வரதராசன் கூறுகிறார். எனவே விழாக்காலங்களில் செய்தியை அறிவிக்க முரசு பெரிதும் பயன்பட்டுள்ளதை அறிய முடிகிறது.

பயன்பாடு

அரசனின் பிறந்த நாளைத் திருநாள் என்று அழைத்து அந்நாளினை சிறப்பாகக் கொண்டாடியுள்ளனர். இன்நாளை திருவிழாவாகக் கொண்டாடுதல் மரபென்பதையும், அச்செய்தியை மக்களுக்கு அறிவிக்கும் போது முரசறைந்து அறிவித்தல் வழக்கம் என்பதையும் பெருங்கதையால் அறிய முடிகிறது. இதனை,

“திருநாள் படைநாள் கடிநாள் என்றிப்
பெருநாட் கல்லது பிறநாட் கறையாச்
செல்வச் சேனை வள்ளுவ முதுமகன்” (பெருங்.2:32-34)

என்ற பாடலடிகள் உணர்த்தும். அரசனுடைய பிறந்தநாள், படையெழுச்சி நாள், மணநாள் என்னும் இப்பெருநாட்களில் அச்செய்தியினை வள்ளுவர் முரசறைந்து தெரிவிப்பர் என்கிறது. முரசினை வைப்பதற்கு என்று ஒரு தனிக் கட்டிலும் உருவாக்கப்பட்டு, அதன் மீது வைக்கப்பட்டிருந்துள்ளன. இச்செய்தியினை,

“செங்கள விருப்பொடு கூலம் முற்றிய
உருவச் செந்திணை குருதியொடு தூஉய்,

மண்ணுறு முரசம் கண்பெயர்த்து, இயவர்'' (பதிற்.19:5-7)

என்ற பதிற்றுப்பத்து பாடலடியால் அறியமுடிகிறது. அதாவது, 'தங்கள் செய்த அரிய போர்த்தொழில்களைப் பொறித்தலையுடைய ஒள்ளிய கழல் அணிந்த காலினையுடைய வீரத்தின் மாறுபடாத வயவர் திண்ணிதாகச் செறிக்கப்பெற்ற வேலினைப் புலித் தோலால் செய்யப்பட்ட உறையினின்றும் வெளியே எடுக்கவும், இரத்தத்தால் சிவக்கும் போர்க்களத்திற்குச் செல்லும் விருப்பத்தோடு கூலவகையினைச் சேர்ந்த சிவந்த நிறத்தினையுடைய தினையினை இரத்தத்தோடு கலந்து தூவி நீராட்டப்பெற்ற வீர முரசத்தினை அடிக்கும் பக்கத்தைச் திறந்து வைத்து குறுந்தடியைக் கையிலே கொண்டு தம் வீரவளையணிந்த தோளினை உயர்த்தி அடிப்பர்' என்று விளக்கம் தருவர். முரசு மன்னர்களின் புகழை தெரிவிக்கும் வீரத்தின் அடையாளமாக இருந்துள்ளது. பகை அரசர்களின் காவல் மரங்களை வெட்டி வீழ்த்தி அம்மரத்தின் மூலம் முரசம் செய்து, அதனை வீரத்தின் அடையாளம் என்று கருதியுள்ளனர். இதனை,

''மாசு அற விசித்த வார்புறு வள்பின்
மைபடு மருங்குல் பொலிய, மஞ்ஞை
ஒலி நெடும் பீலி ஒண்பொறி மணித்தார்,
பொலங்குழை உழிஞையொடு, பொலியச் சுட்டி,
குறுதி வேட்கை உருகெழு முரசம்
மண்ணி வாராஅளவை, எண்ணெய்
நுரை முகந்தன்ன மென் பூஞ் சேர்கை
அறியாது ஏறிய என்னைத் தெறுவர'' (புறம்.50:1-8)

என்ற பாடலடிகள் சிறப்பிக்கும். நின் வீர முரசு, குற்றம் தீர இறுகப் பிணித்துக் கட்டப்பட்ட வாரையுடையது. கரிய மரத்தால் அமைந்ததால் கருமை படர்ந்த பக்கங்களையுடையது. மயிலின் தழைத்து நீண்ட தோகைகளால் ஒளிபொருந்திய புள்ளியையுடைய நீலமணி போன்ற மாலையைக் கொண்டு சூட்டப்பெற்றது. அதனுடன் உழிஞையின் பொன் போன்ற தளிர்களும் அழகு பெறச்சூட்டப் பெற்றது. இத்தகைய பொலிவுடன் குருதியைப் பலி கொள்ளும் வேட்கையுமடையதாய் அச்சம் தருவதாய் நின் முரசு விளங்கும். அந்த முரசினை நீராட்டிக் கொண்டு வரும் முன் எண்ணெய் நுரையை முகந்து பரப்பியது போல மென்மையான பூக்களையுடைய கட்டிலில், அது முரசுகட்டில் என அறியாது ஏறிக் கிடந்துறங்கினேன் என மோசிகிரனார் பாடியுள்ளார். முரசுக் கட்டில் என அறியாது உறங்கிய மோசிகீரனாருக்கு சேரமான் தகடூர் எறிந்த பெருஞ்சேரல் இரும்பொறை கவரி கொண்டு வீசியுள்ளார். இங்கு முரசு

செய்வதற்கு பயன்படுத்தப்பட்ட பொருட்களும், அதன் இயல்புகளும், அது வைப்பதற்கு பயன்படுத்தப்பட்ட கட்டிலையும் பற்றி அறிய முடிகிறது.

முரசு செய்முறை

முரசு பகையரசர்களின் காவல் மரத்தால் செய்யப்படும் என சங்க இலக்கியங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன. போரில் வெற்றி பெற்றதும் பகையரசர்களின் ஊர், நிலம், அவனது உடமைகள் அனைத்தையும் கைப்பற்றும் மன்னன் அவனது காவல் மரத்தையும் வெட்டி வீழ்த்தி தனது வீரத்தை உலகிற்கு வெளிக்காட்டியுள்ளான். அன்றைய கால அரசர்கள் பகையரசனின் காவல் மரத்தை வெட்டி வீழ்த்தி, அம்மரத்தின் மூலம் முரசு செய்துள்ளனர். இதனை,

''கடம்பு அறுத்து இயற்றிய வலம்படு வியன்பனை,
ஆடுநர் பெயர்ந்து வந்து, அரும்பலி தூஉய்,
கடிப்புக் கண் உறூஉம் தொடித்தோள் இயவர்,
அரணம் காணாது, மாதிரம் துழைஇய
நனந்தலைப் பைந் நிலம் வருக, இந்நிழல் என'' (பதிற்.17:5-9)

என்ற பதிற்றுப்பத்தின் அடிகள் உணர்த்தும். 'அசைதலையுடைய நீர் துளித்துளியாகச் சிதறும்படி பெரிய கடலைக் கடந்து அங்குள்ள பகைவரது காவல்மரமாகிய கடம்ப மரத்தினை வெட்டி அம்மரத்தினால் வெற்றி பொருந்திய பெரிய முரசத்தினைச் செய்தான் சேரலாதன். வீரவளையினை அணிந்த தோள்களையுடைய வீரர்கள் வீரக் கூத்தினை ஆடியவாறே அம்முரசத்தின் அருகே சென்று அரிய பலிக்குரிய பொருள்களைத் தூவி, வணங்கிப் பின்னர்க் குறுந்தடி கொண்டு அம்முரசினை அடித்தனர்' என்று உரை விரிகிறது. ஆக சேரலாதன் கடல் கடந்து சென்று போர் செய்ததோடு மட்டுமின்றி, பகைவர்களின் காவல் மரமாகிய கடம்பினை வெட்டி அதில் தனக்கான வீர முரசினை அமைத்துக் கொண்டுள்ளான். பண்டைத் தமிழர்கள் பகைவர்களின் காவல்மரத்தினால் முரசு செய்யும் மரபினைக் கொண்டுள்ளனர்.

முரசத்திற்கான தோலினைத் தேர்வு செய்யும் முறைகளைச் சங்கப்பாடல்கள் இயம்புகின்றன. மண்ணைக் குத்திக்கொள்வதால் வரி வரியாகக் கீறப்பட்ட மிக்க கூரிய கோட்டினை உடைய பெருமை பொருந்திய நல்ல ஆனேறுகள் இரண்டினைத் தம்முள் போர் செய்யவிடுவர். அதில் வெற்றி பெற்ற ஏற்றின் தோலினை மயிர் சீவாது போர்த்தி முரசினை செய்வர். இதனை,

''மண்கொள வரிந்த வைந்நுதி மருப்பின்
அண்ணல் நல்ஏறு இரண்டு உடன் மடுத்து,

வேன்றதன் பச்சை சீவாது போர்த்த
திண் பிணி முரசம் இடைப் புலத்து இரங்க,
ஆர் அமர் மயங்கிய ஞாட்பின், தெறுவ''   (புறம்.288:1-5)

என்று புறநானூற்று அடிகள் விவரிக்கின்றன. இக்கருத்தமைவினை கீழ்காணும் சங்கப்பாக்களும் உணர்த்துகின்றன.

''கொல்லேற்றுப் பைந்தோல் சீவாது போர்த்த
மாக்கள் முரசம் நவில கறங்க''   (மதுரை.732-733)

''ஓடா நல்லேற்று உரிவை தைஇய
ஆடு கொள்முரசும் இழுமென முழங்க''   (அகம்.334:1-2)

என்ற அடிகள் மேற்கண்ட கருத்துக்களை விளக்கும். தோலினைத் தேர்வு செய்யும் போது இரு வீரம் பொருந்திய களிறுகளை மொதவிட்டு அதில் வெற்றி பெறும் களிற்றினால் ஆன தோலைக் கொண்டே முரசு செய்துள்ளனர். ''சீவின் கொம்பு அழுந்தக் குத்திப் புலியொடு பொழுது வென்ற இடிபோலும் சீற்றத்தை உடைய ஏற்றின் தோலைப் போர்த்த முரசினை உடைய சேனை' என்பதால் புலியொடு பொருதிய ஏற்றின் தோலும் பயன்படுத்தப்பட்டது என்பதும் தெரிய வருகிறது''[20] என்று முரசின் தோல் தேர்வு பற்றி விளக்குவார் வெ.வரதராசன். இவ்வாறு செய்யப்பட்ட முரசினைக் காவலர்கள் தம் உயிரையும் பணயமாக வைத்துப் போராடிக் காத்துள்ளனர். ஒரு நாட்டின் முரசு கைப்பற்றப்பட்டுவிட்டால் அந்நாடு தோல்வியுற்றதாக எண்ணும் மரபு பண்டைத் தமிழர்களிடையே இருந்துள்ளது.

''சிறுசொல் சொல்லிய சினங்கெழு வேந்தரை
அருஞ்சமம் சிதையத் தாக்கி முரசமொடு
ஒருங்ககப் படே னாயின்''   (புறம்.70:8-9)

''விசிபிணி முரசமொடு மண்பல தந்த
திருவீழ் நுண்பூண் பாண்டியன் மறவன்''   (புறம்.179:4-5)

முதலான பாடல்கள் மேற்கண்ட கருத்துக்களை மெய்ப்பிக்கின்றன. மோகூர் மன்னனின் காவல் மரமாகிய வேம்பினை வெட்டி முரசம் செய்த காட்சியினைப் பரணரின் பாடல்கள் வழி அறிய முடிகிறது.

''மோகூர் மன்னன் முரசம் கொண்டு
நெடுமொழி பணித்து, அவன் வேம்பு முதல் தடித்து''
(பதிற்.44:14-15)

என்ற பாடலில் மோகூர் மன்னனின் காவல் மரமாகிய வேம்பினைத் துண்டாக வெட்டியதை மட்டும் கூறவில்லை. வெட்டப்பட்ட மரங்களை அம்மன்னனின் உரிமை மகளிர்களின் கூந்தல்களால் கயிறு செய்து, களிற்றினைப் பூட்டி இழுத்து வந்தான் என மொழிகிறது.

முரசின் சிறப்பு

சோழன் நளங்கிள்ளி தன்னுடைய அரசாட்சிக்கு நிகராக முரசினை எண்ணினான் என புறநானூறு மொழிகிறது. தன்னை வந்து பணிந்து ‘எமக்குத் தருக’ என்று தாழ்ந்து இரந்து நிற்பவர்களுக்கு தம் சிறப்புடைய முரசுடன் தொன்மை பொருந்திய அரசாட்சியையும் தருவேன் என்று வஞ்சினம் கூறும் முன் பாடியுள்ளான்.

“மெல்ல வந்து, என் நல் அடி பொருந்தி,
ஈ என இரக்குவர் ஆயின், சீருடை
முரசு கெழு தாயத்து அரசோ தஞ்சம்;
இன் உயிர் ஆயினும் கொடுக்குவென்” (புறம்.73:1-4)

என்ற அடிகளில் தம் பழமை பொருந்திய அரசாட்சியையும் முரசின் சிறப்புக்களையும் பணிந்து நின்று கொடை வேண்டுவோருக்குத் தருவேன் என்று பாடப்பட்டுள்ளது. ஆட்சியைத் தருவதோடு மட்டுமல்லாது சிறப்பு பொருந்திய முரசுடன் தருவேன் என்று கூறியிருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. வீரத்தன்மை வாய்ந்த முரசினையும் சேர்ந்து கொடுத்தல் பெருமையாகக் கருதப்பட்டுள்ளது. முரசு என்பது கரிய நிறத்தால் ஆனது என பரிபாடல் கூறுகிறது. திருப்பரங்குன்றத்தில் மணி (கருமை) போன்ற நிறமுடைய முரசு அயராது ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கும் என்கிறது. இதனை,

“குன்றம் உடைத்த ஒளிர் வேலோய்! கூடல்
மன்றல் கலந்த மணி முரசின் ஆர்ப்பு எழு,
காலோடு மயங்கிய கலிழ் கடலென” (பரி.8:29-31)

என்ற பாடல் அடிகள் சுட்டுகின்றன. ‘கிரௌஞ்சம் என்னும் மலையினை உடைத்த ஒளிமிக்க வேற்படையினை ஏந்திய முருகப்பெருமானே! மதுரை மாநகரில் மணம் பொருந்திய மணி போன்ற நிறமுடைய முரசத்தின் முழக்கம் எழுந்தது. காற்றினால் மோதி அடிக்கப்பட்ட கடல் அலைகள் கரைக்குப் பெயர்ந்து வந்து ஒலிப்பது போலவும், அக்கடல் நீரைக் குடிக்கும் மேகத்தின் முழக்கத்தைப் போலவும், இந்திரனுடைய இடியோசை முழக்கம் பெரிய இடியின் ஒலிபோலவும், அம்மணமுரசம் ஒவ்வொருமுறை முழங்குந்தோறும் அம்முழக்கம்

உன்னுடைய திருப்பரங்குன்றத்தில் முழங்கிய முழக்கத்ததிற்கு மாறுமாறாக ஒலிக்கும்' என உரை விரிகிறது. இங்கு முரசிற்கு மணம் உண்டு என்பதும், அது கருமை நிறமுடையது என்பதும் இதன் மூலம் அறியப்படுகிறது. அதன் ஓசை கடலின் அலையைப் போன்றும், மேகத்தின் முழக்கத்தைப் போன்றும், இடியின் ஓசையைப் போன்றும் மாறி மாறி ஒலித்துள்ளது. விழாவினைப் பற்றி அறிவிக்கும் முரசிற்கு மணமுரசு என்று பெயர் என்பதனை முன்னரே கண்டுள்ளோம். இங்கு ஒலிக்கப்பெற்றதும் மணமுரசே ஆகும்.

முழவு

தோல் கருவிகளுள் முழவும் ஒன்று. இதனைப் போந்தை என்றும் அழைத்துள்ளனர். இதன் அடிப்பகுதி பனைமரத்தினைப்போல் பெருத்துக் காணப்படுவதால் போந்தை என்று பெயர்ப்பெற்றுள்ளது. முழவு யாழிசைக்குத் தாளவறுதி செய்யும் இசைக்கருவியாக விளங்கியுள்ளது. இதனை இசைப்போருக்கு வயிரியர் என்று பெயர். இம்முழவினைச் சிலர் மிருதங்கம் என்றும் கூறுவர். முழவு பற்றிய குறிப்பு சங்க இலக்கியங்களில் எண்பத்து ஆறு (86) இடங்களில் காணப்படுகின்றன. முழவு பலாப்பழத்திற்கும் தோளுக்கும் உவமப்பொருளாகப் கூறப்பட்டுள்ளது. முழாவரைப் போந்தை என்பதால் பனைமரத்தின் அடிப்பகுதி போன்று இருந்துள்ளது. மண்கனை முழவு, பண்ணமை முழவு என்ற தொடர்களால் மார்ச்சனை அமைந்த பக்கம் உடையது என்பதும் பயிற்சியால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டது என்பதும் அறியப்பெறும். முழவின் இன்சீர், முழவு இமிழ் இன்னிசை, ஈர்ந்தண் முழவின் பாணி ஆகிய சங்கத் தொடர்களால் முரசு போலன்றி இ்.து இன்னோசை உடையதாகவும் இருந்துள்ளது. மாங்குடி மருதனார் பாடல் ஒன்று முழவு யாழிசைக்குத் தாளவறுதி செய்யும் இசைக்கருவி எனக் குறிப்பிடுகிறது. இதனை,

> ''யாம நல் யாழ் நாப்பண் நின்ற
> முழவின் மகிழ்ந்தனர் ஆடி, குண்டு நீர்ப்'' (மதுரை.584-585)

என்ற வரிகள் உணர்த்தி நிற்கின்றன. முதற் சாமத்தில் வாசித்தற்குரிய நன்றாகிய யாழ்களின் இசைக்கு நடுவில், அவற்றின் ஓசைக்கு ஏற்பத் தாழ்ந்து, தம்மிடத்து உள்ள ஓசையை, ஒப்ப ஒலிக்கும் முழவோசையால் மணம் மகிழ்ந்து ஆடுவர். இவ்வாறு மகளிர் விளையாடும் போது யாழின் ஓசைக்கு நடுவில் முழவின் ஓசை இசைக்கப்பட்டுள்ளதைத் தாளவறுதி என்று குறிப்பிட்டுள்ளனர். மேலும்,

> ''திவவு மெய்ந் நிறுத்துச் செல்வழி பண்ணி,
> குரல் புணர் நல்யாழ் முழவொடு ஒன்றி'' (மதுரை.604-605)

என்ற அடிகளும் மேற்கண்ட கருத்தினைப் புலப்படுத்துகின்றன. ‘யாழின் முறுக்காணியின் நரம்பினை அதன் தண்டில் கட்டி, செல்வழி என்னும் பண்ணை வாசிப்பர். குரல் என்னும் நரம்புடன் பொருந்திய யாழிசைக்கு ஏற்ப முழவும் பொருந்தி ஒலிக்கும்’ என்று கூறுவதன் மூலம் யாழிசைக்குத் தாளவறுதியாக முழவு இருந்துள்ளமையை உணர முடிகிறது. மகளிர் வெறியாடி விழாக்கொண்டாடும் போது, அவர்களின் பாடல்களின் ஓசைகளுக்கு ஏற்ப பல்வேறு இசைக்கருவிகளும் இசைக்கப்பட்டுள்ளன.

‘‘குழல் அகவ, யாழ் முரல
முழவு அதிர, முரசு இயம்ப,
விழவு அறா, வியல் ஆவணத்து’’ (பட்டி.156-158)

என்ற பாடலில் பல்வேறு இசைக்கருவிகள் இசைக்கப்படும் போது முழவின் ஓசை எவ்வாறு இருந்தது என்பதை இதன் மூலம் அறியமுடிகிறது. மகளிரின் பாடல்களுக்கு ஏற்பத் துளைக் கருவியாகிய குழல், இசையை உண்டாக்கவும், நரம்புக் கருவியாகிய யாழ் முரலவும், தோல் கருவியாகிய முழவு முழங்கவும், முரசு ஒலிக்கவும் விழாக்கள் நீங்காமல் என்றும் நடைபெறும் அகன்ற ஆவண வீதிகளைக் கொண்டதாகப் புகார் நகர் இருந்துள்ளது. இதில் முழவின் ஓசை குறித்த குறிப்பு சுட்டப்பெற்றுள்ளது. முழவின் வடிவம் குறித்து புறநானூறு குறிப்பிட்டுள்ளது. இதனை,

‘‘மன்றப் பலவின் மாச்சினை மந்தி
இரவலர் நாற்றிய விசி கூடு முழவின்
பாடுஇன் தெண்கண், கனி செத்து, அடிப்பின்’’ (புறம்.128:1-3)

என்ற அடிகள் மூலம் அறியலாம். ஊர்ப் பொதுவிடத்தில் இருந்த பலாமரத்தின் பெரிய கிளையில் வாழும் மந்தி, அம்மரத்தில் இரவலர் கட்டியிருந்தவோர் முழவினைப் பலாப்பழம் என்று கருதித் தட்டியது. அம்மரத்தில் வாழும் அன்னச்சேவல் அவ்வோசைக்கு மாறாகப் பறந்து ஒலி எழுப்பும் வளமுடையது என்பது இப்பாடலின் பொருளாகும். முன்னரே குறிப்பிட்டது போல முழவு பலாப்பழத்தினை ஒத்தது என்பதை இதன்வழி அறிய முடிகிறது.

முழவின் ஓசை

கடலின் அலை போன்ற ஓசையை உடையது முழவின் ஓசை என்று நற்றிணை பகர்கிறது.

‘‘முழவு இசைப் புணரி எழுதரும்
உடை கடற் படப்பை எம் உறைவின் ஊர்க்கே’’(நற்.67:11-12)

என்ற அடியில், பொங்குகின்ற பிசிரையும், முழவு இசைப்பது போன்ற ஒலியையும் கொண்ட அலை எழுந்து உடைத்து விழுகின்ற கடற்கரை என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. முழவின் ஓசை கடல் அலையின் ஓசையோடு ஒப்புமைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. விழாக்காலங்களில் முழவின் ஓசை இடைவிடாது ஒலித்தமை பற்றி அகநானூறு குறிப்பிடுகிறது.

“ஆராக் காதலொடு தார்இடை குழைய
முழவுமுகம் புலரா விழவுடை வியல்நகர்” (அகம்.206:10-11)

எனக் குறிப்பிடும். ‘இடைவிடாது முழவொலி முழங்கி’ என்று உரை வகுப்பர்.

“மண்ஆர் முழவின் கண்ணகத்து அசைத்த
விரல்ஊன்று வடுவின் தோன்றும்” (அகம்.155:14-15)

என்ற அடிகள் கூத்தர்கள் முழவினைக் கொண்டு சென்றதன் காரணமாக அவர்களின் முதுகில் வடுக்கள் ஏற்பட்டதைப் பற்றி குறிப்பிடுகிறது. “முழவின் கண்ணமையாத தொப்பிப் பக்கத்தைத் தலைக்கோல் என்றும் எறிகோல் கொண்டு இரட்டுதல் மரபாகும். முழவினைச் சிலர் மிருதங்கம் என்பர். மிருதங்கத்திற்கு இரட்டும்கோல் இல்லை என்பது நோக்கத்தக்கது”[21] என்று கூறுவதன் மூலம் முழவு எறிகோல் கொண்டு இசைக்கப்பட்டுள்ளதை (இரட்டுதல்) உணர முடிகிறது.

தண்ணுமை

தண்ணுமை என்பது இருமுகப்பறையாகும். தண்ணுமையை மென்மைக் கருவியாகவும், இடைக்கருவியாகவும், புறமுழவாகவும் கொள்ளப் பெறும் என பஞ்சமரபு கூறும். யாழ் பெற்றிருந்த முதன்மை நிலை போலவே தண்ணுமையும் சிறப்பானதோர் இடத்தைப்பெற்று, பண்டைத் தோல் கருவிகளுள் சிறப்புற்று விளங்கியுள்ளது. பண்ணிசையால் யாழுக்கு இருந்த முதன்மைநிலை போலவே தாள இசையில் தண்ணுமை முதன்மையாக இருந்தது என்பதைத் தமிழிலக்கியங்களில் இக்கருவி பெற்றுள்ள முக்கியத்துவத்தின் அடிப்படையில் உணரலாம். தண்ணுமையின் வாயில் தோல் மடித்துவைத்து இழுத்துப் பின்னப்பட்டிருப்பதால் இதனை, ‘மடிவாய்த் தண்ணுமை’ என்று கூறுவர். இக்கருவி போர் முழவாகவும், மிகச் சிறந்த தாளக் கருவியாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

“வடு இன்று நிறைந்த மான் தேர்த் தெண் கண்
மடிவாய்த் தண்ணுமை நடுவண் - ஆர்ப்ப” (நற்.130.1-2)

என்ற பாடலில் தண்ணுமையின் அமைப்பு கூறப்பட்டுள்ளது. தெளிந்த ஓசையுடன் இடமகன்று விளங்குவதும் தோலை மடித்துப் போர்த்தப்பட்ட வாயையுடையதுமான தண்ணுமை இடைஇடையே ஒலித்த வண்ணம் இருந்துள்ளது. தண்ணுமையின் இருபுறங்களிலும் தோல் இழுத்து மடித்து போர்த்தியது போல் காணப்பட்டுள்ளது. தண்ணுமை மடித்துக் கட்டப்பட்டது என்பதை,

''மடிவாய்த் தண்ணுமை நடுவண் சிலைப்ப'' (பெரும்.144)
''மடிவாய்த் தண்ணுமை தழங்கு குரல் கேட்ட
எருவைத் சேவல் கிளைவயிற் பெயரும்'' (நற்.298:3)
''மடிவாய்த் தண்ணுமை'' (அகம்.204:10)

முதலான சங்க இலக்கிய அடிகள் மூலம் உணரலாம். இக்கருத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டு தண்ணுமையின் தோற்றப்பொழிவினை ஓரளவேனும் உய்த்துணர முடிகிறது. பழங்காலத்தில் இசைக்கப்பட்ட இசைக்கருவிகளின் பெயர்கள் மட்டும் கூறப்பட்டுள்ள அதே நேரத்தில் சிலவற்றிற்கான உருவ அமைப்பு முறைகளும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

''பூக்கோள் இன்று என்று அறையும்
மடிவாய்த் தண்ணுமை இழிசினன் குரலே?'' (புறம்.289:9-10)

என்ற பாடலடிகள் தண்ணுமையின் தோற்றம் பற்றி விளக்குகின்றன. பாணனே! பாசறையிடத்தே போர்க்குரிய பூவை மறவர்க்குத் தரும் நாள் இன்று என்று அறிவிக்கும் தோலை முடித்துப் போர்த்த வாயை உடைய தண்ணுமையின் ஓசையைக் கேட்பாயாக! என விளக்கப்பட்டுள்ளது. எனவே போர்க்களத்தில் போர்களுக்கு உரிய பூவை அரசன் தரும்போது தண்ணுமையினை இசைத்துள்ளனர் என்பது இதன்வழிப் பெறப்படுகிறது. தண்ணுமையின் உள்தோற்ற வடிவினைப் பற்றி நற்றிணைப்பாடல் ஒன்று உவமித்துக் கூறியுள்ளது.

''களிறு பெறு வல்சிப் பாணன் கையதை
வள் உயிர்த் தண்ணுமை போல,
உள் யாதும் இல்லது ஓர் போர்வைஅம் சொல்லே?'' (நற்.310:9-11)

என்று பரணர் பாடியுள்ளார். ஆவின் கன்றை உரித்து உணவாகக் கொள்ளுகின்ற பாணன் கையிலே உள்ள பெரிய ஒலியை எழுப்பக் கூடிய தண்ணுமை என்ற இசைக்கருவியைப் போன்று உள்ளே ஒன்றுமில்லாத ஒரு மேற்போர்வையுடைய சொற்களைச் சொல்லுகின்றாய், என்று உவமையால்

விளக்கப்பெற்றுள்ளது. தண்ணுமையின் உள்பகுதி வெற்று இடமாகக் கொண்டு, தோலால் மூடப்பட்ட வடிவினை கொண்டது என்பதை இப்பாடல்வழி உணர முடிகிறது. “ஈர்ந்தண் முழவு” என (அகம்.186:11; புறம்.194:2) முதலான பாடல்களில் குறிப்பிடுவதால் இதன் இரு புறத்திலும் தண்ணீர் தடவித்தோலைப் பக்குவப்படுத்தி முழக்கியது புலப்படுகிறது. “பாணர்கள் சங்ககாலத்தில் இக்கருவியைப் பெரிதும் பயன்படுத்தி வந்துள்ளனர். இக்கருவியின் இடப்புறத்திலும் வலப்புறத்திலும் உள்ள வாய்த்தோலில் முதலில் சிறிது தண்ணீரைத் தடவி, தோலைப் பக்குவப்படுத்தி ஒலியைச் சற்றுத் தாழ்த்தி ஒலிக்கச் செய்தனர்”[22] என்று மு.வளர்மதி கூறியுள்ளார்.

அமைப்பும் பயன்பாடும்

தண்ணுமையின் வாய்த்தோல் மடிக்கப்பட்டிருப்பதால் இதன் ஒலி மென்மையாகவும், இனிமையாகவும் ஒலிக்கும். தாழ்ந்து இனிய ஓசை எழுப்புவதால் இது தண்ணுமை எனப் பெயர் பெற்றது. இது முதலில் வன்மை ஓசை எழுப்பும் போர்க்கருவியாக விளங்கியுள்ளது. பின்னர் இது வடிவாலும், தோல்வார்களின் கட்டும் அமைப்பாலும் மாற்றம் பெற்று இனிய ஓசைதரும் கருவியாக மாறியுள்ளது. இதன் உடலமைப்பு நீண்டு காணப்படுவதால்,

“இருதலை குவிந்த நெட்டுடல் தண்ணுமை
ஒருமுகம் தாழ்த்தி இருகடிப்பு ஒலிப்ப” (கல்லாடம்.8:12-13)

என்று கல்லாடம் குறிப்பிடுகிறது. இந்த நெட்டுடல் தண்ணுமை ஒரு வகைப் போர் முழவுக்கான கருவியாகும். ‘விசியுறு தண்ணுமை’ ‘மாக்கண் தண்ணுமை’ என்று உவமிக்கப்பட்டுள்ளது. இதன்மூலம் தண்ணுமை தோல் வார்களால் நன்கு இறுக்கமாகக் கட்டப்பட்டது என்பதும், அதன் வாய் அகன்று, அதன் கண்புறம் பெரியதாக விளங்கின என்பதும் புலப்படுகிறது. “இத்தண்ணுமை பறவைகளை அச்சுருத்தி ஓட்டும் கடுங்கண் மறவரது காட்டரண்களில் எழுந்த தண்ணுமையின் அகன்ற கண்ணினின்றெழும் அருஞ்சுரம் செல்வோர் நெஞ்சு நடுக்குற ஒலிக்கும் (அகம்.87:7-9). புதியவரின் வருதிறம் நோக்கி செயிர் நோக்கு ஆடவர் எழுப்பிய தோலை முடித்துப்போர்த்த வாயையுடைய தண்ணுமையின் ஓசையைக் கேட்டுப் பருந்தின் சேவல் அஞ்சித்தன் சுற்றத்திடத்துப் பெயரும் எனத் தண்ணுமையின் ஒலி பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகிறது”[23] என்று மு.வளர்மதி குறிப்பிட்டுள்ளார். நெற்கதிரை அரிகின்ற உழவர்கள் தண்ணுமையை முழக்குகின்றனர். பிறர் நாட்டு ஆக்களைக் கவரும் களவுத் தொழிலையுடைய எயினமறவர், ஆக்களினூடே நிற்கும் ஏறுகளைப் பற்றிக் கட்டுதற் பொருட்டு, தண்ணுமையின் கண்ணை அறைந்து முழக்குவர். தண்ணுமையின் ஒலி பாலை வழியிலே

செல்கின்ற வம்பலருடைய நெஞ்சம் நடுங்கும்படி ஒலிக்கின்றது. தண்ணுமையின் முழக்கத்தைக் கேட்ட பருந்தின் ஆண்பறவை, தன் கிளையாகிய பேடையும் பிறவும் வாழும் இடம் நோக்கிச் செல்லும்படியான சுரம் என்று சுரத்தின் தன்மை கூறப்படும் பொழுது தண்ணுமையைப் பற்றிக் குறிப்பிடுவர்.

சிலப்பதிகாரம் யாழிசை, குழலிசை, மிடற்றிசை ஆகியவற்றோடு தண்ணுமை முழக்கத்தையும் சேர்த்துக் கூறியுள்ளது. இதில் தண்ணுமையாசிரியனை முதல்வன் என்று குறிப்பிட்டுள்ளது நோக்கத்தக்கது. இவற்றின் மூலம் தண்ணுமையே மத்தளம் ஆகியிருத்தல் கூடும் என கருத இடமளிக்கிறது. இதனை,

''கூருகிர்க் காரணங் குறியறிந்து சேர்த்தி
ஆக்கலு மடக்கலு மீத்திறம் படாமைச்
சித்திரக் கரணஞ் சிதைவின்று செலுத்தும்
அத்தரு தண்ணுமை யருந்தொழில் முதல்வனும்''(சிலம்பு.3:139-142)

என்ற சிலப்பதிகார அடிகள் குறிப்பிடும். மற்றைக் கருவிகளின் குறையை நிரப்புதல், மிகுதியை அடக்குதல், இவை செய்யுமிடத்து வேறுபடுமாறு அறியாமற் செய்தல் ஆகியன தண்ணுமையாசிரியன் செயலாகும். யாழ்பாடல் வழியே தண்ணுமை நிற்கும் என்பார் இளங்கோவடிகள். குழல் வழி யாழும், மிடற்றுப் பாடலும், யாழ் வழித் தண்ணுமையும், தண்ணுமை வழி முழவும் இசைத்தல் மரபு. இவ்விடத்துத் தண்ணுமையை அரும்பத உரைகாரரும், அடியார்க்கு நல்லாரும் மத்தளம் என்று கூறியுள்ளனர்.

கிணை, தடாரி

கிணைப்பறை, தடாரிப்பறை என்ற இரு சொற்களும் ஒரே வகைப் பறையைக் குறிப்பது என்று ஒருசாராரும், இரண்டும் வெவ்வேறு வகைகளைச் சேர்ந்தவை என மற்றொருசாராரும் கூறிவருகின்றனர். அமைப்பு முறையாலும், அடிக்கும் முறையாலும் கிணை, தடாரி ஆகிய இரு கருவிகளுக்குமிடையே மிகுதியான வேறுபாட்டினைக் காணமுடியவில்லை. சங்க இலக்கியங்களில் கிணை பற்றியக் குறிப்பு இருபத்து ஏழு (27) இடங்களிலும், தடாரி பற்றிய குறிப்பு பன்னிரெண்டு (12) இடங்களிலும் காணப்படுகின்றன.

''பகடுவாழ் கென்று வயலள் ளாமை
அகடுபோ லங்கட் டடாரித்'' (பு.பொ.வெ.186:1-2)
''வெள்ளி முளைத்த விடியல் வயலாமை
அள்ளகட் டன்ன வரிக்கிணை'' (பு.பொ.வெ.206:1-2)

என்று புறப்பொருள் வெண்பாமாலை குறிப்பிடுகிறது. இதில் முதற் பாடலில் தடாரி என்றும், அடுத்த பாடலில் கிணை என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளது நோக்கத்தக்கது. இவை இரண்டும் கிணைநிலை என்ற பகுதியில் சுட்டப்பெற்றுள்ளது. ''கைக்கச டிருந்த வென் கண்ணுகள் தடாரி'' (பொரு.70) என்று பொருநராற்றுப்படை குறிப்பிடும். கிணையின் தோன்றம் பற்றி,

''வள்உகிர வயல்ஆமை
வெள்அகடு கண்டன்ன,
வீங்குவிசிப் புதுப்போர்வைத்
தெண்கண் மாக்கிணை இயக்கி'' (புறம்.387:1-4)

என்று புறநானூறு கூறுகிறது. கூர்மையான நகங்களையுடைய, வயலிடத்து வாழும் ஆமையினது வெண்மையான வயிற்றைக் கண்டாற் போன்று, பெரிதாய் வலித்துக் கட்டப்பட்ட புதிய தோல் போர்த்து தெளிந்த கண்ணை உடைய பெரிய தடாரிப் பறையை அறைத்து என்று விளக்கிச் செல்வர். ஆக, ஆமையின் தோற்றத்தை ஒத்ததாக கிணை இருந்துள்ளது என அறிய முடிகிறது. கிணை என்னும் தோற்கருவி ஒரு ஆமையினை இரும்புக் கம்பியால் கோர்த்தது போன்ற தோற்றம் காட்டும். இதனைத் தடாரி என்றும், பதலை என்றும் கூறுவர். இதுவே இக்காலத் தபலா என்றும், பதலை என்றும் வழங்கப்படுகிறது. ஆமையின் வயிறு போன்ற அகன்ற கண்ணுடைய தடாரி (அகடுபோல் அம்+கண்+தடாரி= அகடு போலங்கட்டடாரி) என்று கூறியதாலும் கிணைக்கு மறுபெயர் 'தடாரி' என்றியலாம் (சிலம்பு.10:138). இப்பாடல்களில் கிணையும், தடாரியும் ஒரே அமைப்பை உடைய கருவிகள் போல இடம் பெற்றுள்ளன.

''அரிக்குரல் தடாரியோ
டாங்குநின்ற வெற்கண்டு'' (புறம்.395:25-26)
''தமருமந் தண்ணுமை தாவில் தடாரி'' (பஞ்சமரபு.ப.142)
''மொந்தை மொழிந்த பைந்தொழிற் தடாரி'' (பஞ்சமரபு.ப.148)

எனத் தடாரியைப் பற்றி இலக்கியங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. புறநானூற்றில் தடாரியைப் பற்றிக் காணப்படும் பல கருத்துக்கள் தவில் பற்றிய கருத்துக்களோடு ஒத்துள்ளன. தடாரியின் அமைப்பும், கோல் கொண்டு இயக்கும் முறையும், தடாரிக்கும் தவிலுக்கும் உள்ள தொடர்பைக் காட்டுவதாய் உள்ளது.

கிணைப்பறை மருத நிலப்பறையாகக் குறிக்கப்படுகிறது. புறநானூற்றுப்பாடல் ஒன்று கிணைப் பறையினுடைய வாய் வட்ட வடிவத்தினைப் போன்றது என்கிறது.

''பொரு களிற்று அடிவழி அன்ன, என்கை
ஒருகண் மாக்கிணை ஏற்றுபு கொடாஅ'' (புறம்.392:4-5)

என்ற வரிகளில் 'போர் யானையின் அடிச்சுவடு போன்ற வட்டமான, என் கையிருந்த ஒரு கண் மாக்கிணையை அறைந்து' என்று குறிக்கப்பட்டுள்ளது. கிணைப்பறை யானையின் பாதத்தைப் போன்று வட்ட வடிவமானது என்று கூறப்பட்டுள்ளது. கிணைப்பறை மர வைரத்தால் செய்யப்பட்டுள்ளது. ''புதிய தோல் போர்த்தப்பட்டு வன்மையுடைய வாரினால் இழுத்துக் கட்டப்பட்டது. இது சிறிய அழகிய தெளிந்த ஒரு கட்பறை. இந்தக் கருவியின் கண்ணில், அடிக்கும் சிறுகோல் கட்டப்பட்டிருக்கும் எனக் கல்லாடம் (51) குறிப்பிடுகிறது. கிணையின் ஒலி அர்த்த ஓசையையும் எழுப்புவது; விடியற்காலையில் ஒலிக்கப்பெறுவது, வைகறை இசையுள் ஒன்று''[24] என்று மு.வளர்மதி கூறுவார்.

துயில் எழுப்புதல்

காலையில் வள்ளல்களைத் துயில் எழுப்பக் கிணைப்பறை பயன்பட்டுள்ளது. கிள்ளிவளவனின் கோயில் வாயிலில் தோன்றித் தெளிந்த கண்ணையுடைய, பெரிய கிணையைப் பொருநன் முழக்கி 'நீ துயில் எழுக' என்று பாடியுள்ளான்.

''வைகறை யரவம் கேளியர் பலகோள்
சேய்தாய் மார்ப எழுமதி துயிலெனத்'' (புறம்.397:8-9)

எனப் புறநானூறு குறிப்பிடுகிறது. கலைமான்கள் செவி சாய்த்துக் கேட்கும் அளவுக்கு இனிய ஓசையை உடையதாக கிணை இருந்துள்ளதை எடுத்துரைக்கிறது.

''தெண்கண் மாக்கிணை தெளிர்ப்ப ஏற்றி
இருங்கலை ஓர்ப்ப இசைஇக் காண்வர'' (புறம்.374:6-7)

என்ற பாடலில் தண்ணிய பனி துளிக்கும் நன்குப் புலராத விடியற்காலத்தே, பொது இடத்திலுள்ள பலாமரத்தின் அடியில் இருந்த என்னுடைய தெளிந்த கண்ணை உடைய பெரிய கிணைப்பறை ஒலித்தனர். இதனைப் பெரிய கலைமான் இனம் செவி சாய்த்துக்கேட்டுமாறு இசைத்துள்ளனர். இங்குக் கிணைப்பறையானது பனித்துளி புலராத காலைப் பொழுதில்

வாசிக்கப்பட்டதாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. அதிகாலையில் எழும் மான் இனங்கள் இதனைக் கேட்டு நின்றுள்ளன. இதன் மூலம் அதிகாலைக்குரிய இசையாக கிணைப்பறை இருந்துள்ளமை புலப்படுகிறது. ஆகவே இக்கருவியை இசைப்போர் வள்ளல்களைத் துயில் எழுப்பும் ஆற்றல் சார்ந்தவராக இருந்துள்ளனர். நெற்களத்தில் கிணைப் பொருநன் வேளாண்மையைப் போற்றி வாழ்த்திக் கிணையைக் கிணைத்துப் பரிசில் பெறுவான் (சிறுபாண்.203 உரை) என்று குறிப்பிடுகிறது. போரில் வீரர்க்கு ஊக்க மூட்டக் கிணைப்பறை முழக்கப்பட்டது. தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற நெடுஞ்செழியன் கிணை எனும் போர்ப்பறை முழங்க எழுவரோடு பொருது வென்றான் (புறம்.76:4) என்றும், அமைதிக் காலத்தில் துயில் எழுப்புவும், புகழ்பாடவும் பயன்பட்ட கிணை போர்க்காலத்தில் வீரரை ஊக்குவிக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டது (புறம்.388.11) என்றும் கிணையின் பயன்பாடுகள் குறித்து புறநானூறு விளக்குகிறது. கிணையில் பெரிய அளவினவாகவும், சிறிய அளவினவாகவும் இருந்துள்ளன. இதனை, 'நுண்கோல் சிறுகிணை, அம்கண் மாக்கிணை, தெண்கண் மாக்கிணை, இரும்பறைக் கிணை' என்று கூறுவதன் மூலம் அறிய முடிகிறது. இவற்றுள் போருக்கு 'பெரும்கிணைகளே' பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதனை கையால் அடிப்பதோடு மட்டுமல்லாமல் சிறு கோல்கொண்டும் அடித்து முழக்கியுள்ளனர் எனச் சங்கப்பாடல்கள் (புறம்.383-3, 387-4, 397-10, 388-3) குறிப்பிடுகின்றன.

பதலை

பதலை என்ற தாளவிசைக் கருவியினை ஒருகண் பகுவாய் பறை என்று கூறுவர். இக்கருவியில் ஒரு பக்கத்தில் மட்டும் அடித்து இசை எழுப்பப்படும். பதலை பற்றிய குறிப்புகள் சங்க இலக்கியத்துள் ஆறு (6) இடங்களில் காணப்படுகின்றன.

"ஒரு தலைப் பதலை தூங்க, ஒரு தலைத்
தூம்பு அதச் சிறு முழாத் தூங்கத் தூக்கி" (புறம்.103:1-2)

என்று பதலை பற்றி புறநானூறு குறிப்பிடுகிறது. தோல் சுமையினது ஒருபுறத்தே பதலை என்னும் கருவி தொங்குகின்றது. மற்றொரு புறத்தே துளையுடைய சிறிய முழா தொங்குகின்றது. இவற்றை சுமந்தவாறே விறலி அரசனிடம் ஆற்றுப்படுத்தப்படுகிறாள். பதலை என்னும் கருவி ஒருபுறம் அடித்து ஓசை எழுப்பும் கருவியாகவும், சிறிய வடிவம் உடையதாகவும் இருந்துள்ளது. ஆகவே மன்னனைக் காணச் செல்லும் போது பதலையினைத் தோழிலே சுமந்து சென்றுள்ளனர். "நொடிதரு பாணியை உடையது பதலை, நொடி என்பது கை

விரல்களைக் சொடுக்குவது என்ற பொருளையும், மாத்திரை அளவையும் குறிப்பதாகும். பாணி என்பது காலம், இசைப்பாட்டு, இசைத் தாளம் போன்றவற்றைக் குறிக்கும். சில இசைக்கருவிகளில் ஒற்றை அடிகளைக் கால அளவில் முறைப்படுத்தி அடித்துத் தாளத்தைச் சுட்டிக் காட்டுவதைக் காணலாம். அது போன்று தளச் சுட்டு அடிகளுக்குப் பயன்படுத்தும் இசைக் கருவியாகப் பதலை இருந்திருக்கலாமோ என்று சிந்திக்கலாம். பதலை என்பது ஒரு பக்கத்தில் மட்டுமே அடித்து இசைப்படும் ஒருவகைத் தாளவிசைக் கருவி''[25] என்று ஏ.என்.பெருமாள் 'தமிழர் இசை' என்ற நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

''பண் அமை முழவும் பதலையும், பிறவும்
கண் அறுத்து இயற்றிய தூம்பொடு சுருக்கி,
காவில் தகைத்த துறை கூடு கலப் பையர்'' (பதிற்.41:3-5)

என்று பதிற்றுப்பத்து குறிப்பிடுகிறது. தாளத்தோடு கூடியதும் முறுக்கிய நரம்பின் இனிய இசை நிறைவுற்றதும் வளைந்த அமைப்பினையுடையதுமான நல்ல யாழினை இளைய மகளிர் தாங்க, தன் கைகளிலே இசையமைந்த மத்தளமும் ஒருகண் மாக்கினையும் பிற வாத்தியங்களும் மூங்கிலின் கணுக்களை அறுத்து இயற்றப்பட்ட பெருவங்கியமும் ஆகிய கருவிகளை ஒன்றாகச் சேர்த்து கட்டிய காவடி என்று கூறுகிறது. இதில் ஆடலுக்கு தேவையான பல்வகைக் கருவிகளோடு பதலையும் கொண்டு சென்றதாக நவிலப்பட்டுள்ளது. ஒருபுறம் அடித்து இசை எழுப்பும் இசைக்கருவியாகையால் ஒருகண் மாக்கிணை என்று பெயர் பெற்றுள்ளது.

தட்டை

தட்டை என்பதனைத் தட்டைப்பறை என்றும் கூறுவர். மூங்கிலைப் பிளந்து இக்கருவியினைச் செய்துள்ளனர். தினைக் கதிர்களைத் தின்ன வரும் கிளிகளைப் புனத்திலிருந்து விரட்டுவதற்கு இக்கருவி பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. சங்க இலக்கியத்துள் தட்டை எனும் இசைக்கருவி பற்றிய குறிப்பு பதினைந்து (15) இடங்களில் காணப்படுகின்றன.

''கண்விடுபு உடையூஉத் தட்டை கவின் அழித்து'' (மதுரை.305)
''தழலும் தட்டையும் குளிரும், பிறவும்'' (குறி.43)

முதலான சங்கப்பாடல்களில் தட்டை பற்றிய குறிப்பு சுட்டப்பட்டுள்ளது. மலைப்பகுதிகளில் விளைந்த பிரம்புகளால் அழகுறப் பின்னி அமைக்கப்பட்ட பரண் மீது ஏறி தழல், தட்டை, குளிர் போன்ற கருவிகளைக் கொண்டு தினைப்புனத்தில் உள்ள கிளிகளை விரட்டியுள்ளனர். தட்டை என்னும்

இசைக்கருவி தினைப்புனம் விரட்டுவதற்காக பண்டைய மக்களால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளமையினை அறிய முடிகிறது. இது குறித்து அகநானூற்றுப் பாடல் ஒன்று விளக்குகிறது.

‘‘அம்ம! வாழி, தோழி - நம்மலை
சுமை அறுத்து இயற்றிய வெவ்வாய்த் தட்டையின்
நறுவிரை ஆரம் அறஎறிந்து உழுத
உளைக்குரல் சிறுதினை கவர்தலின், கிளை அமல்
பெருவரை அடுகத்துக் குரீஇ ஒப்பி’’ (அகம்.388:1-5)

என்ற அடிகளில், மூங்கில்கள் நெருங்கி வளர்ந்துள்ள மலைச் சாரலின் கண்ணே சந்தன மரத்தை வெட்டி அவ்விடத்தை உழுது விதைத்து விளைந்த தினையின் கதிர்களைக் கிளிகள் கவர்ந்து செல்வதால், நமது மலையில் வளர்ந்த மூங்கிலை அறுத்துச் செய்த தட்டை கொண்டு அக்கிளிகளை ஒட்டி, ஓங்கி உயர்ந்த மலையில் மணங்கமழும் மலர்களைக் கொண்டே வேங்கை மரத்தின் கவையிடத்தே கட்டிய பரணியில் அமர்வோம்’ என உரைக்கப்பட்டுள்ளது. தட்டை என்னும் கருவி மலையில் விளைந்த மூங்கில் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டமையினை இப்பாடல் வழி அறிய முடிகிறது. இது ஒரு வகையான தோல்கருவி என்று கூறுவர். சிலர் இவற்றை மறுத்துக் கூறியுள்ளனர். ஐங்குறுநூற்றுப்பாடல் ஒன்று தட்டையைத் தோல்கருவியாக கூறியுள்ளது.

‘‘தட்டைத் தண்ணுமைப் பின்னர் இயவர்
தீம்குழல் ஆம்பலின், இனிய இமிரும்’’ (ஐங்.215:3-4)

என்ற பாடலுக்கு எழுந்த உரையில் தட்டை என்று ஒருவகையான தோற்கருவி என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

தொண்டகம்

ஐந்திணைகளுக்குரிய பெரும்பறைகளுள் ஒன்றாக தொண்டகம் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. தமிழரின் நிலப்பாகுபாட்டிற்கு ஏற்ப ஒவ்வொரு திணைக்கும் ஒரு பறையை அதற்குரிய கருப்பொருளாக முன்னிலைப்படுத்துவர். தொண்டகப்பறை, ஏறுகோட்பறை, நெல்லரிப்பறை, மீன்கோட்பறை, சுறைப்பறை என ஐந்து நிலத்திற்கும் பறைகளை வகுத்துள்ளனர். இவற்றுள் குறிஞ்சி நிலத்திற்குரிய சிறிய பறை தொண்டகம் ஆகும். இரவில் விலங்குகள் அணுகாதிருத்தற் பொருட்டு இதனை முழக்கியுள்ளனர். சிறியதினை விளைந்த அகன்ற இடத்தையுடைய புனத்தில் இராக்காலத்தில் காவலர்கள் தூங்காமல்

தொண்டகப் பறையை முழங்கியுள்ளனர். தொண்டகப்பறை பற்றிய குறிப்பு சங்க இலக்கியங்களில் நான்கு (4) இடங்களில் காணப்படுகின்றன.

> ''சிறுதினை விளைந்த வியன்கண் இரும்புனத்து
> இரவு அரிவாரின், தொண்டகச் சிறுபறை
> பானாள் யாமத்தும் கறங்கும்,
> யாமம் காவலர் அவியா மாறே'' (குறுந்.375:2-6)

என்ற பாடலில் தினைப்புனம் காக்கும்போது இராக்காவலர்கள் தொண்டகப்பறையினை முழக்கினர் என்று குறிக்கப்பெற்றுள்ளது. மலைச் சாரலின்கண், சிறிய கால அளவில் விளைதற்கு உரிய தினை முற்றிய அகன்ற இடமுடைய கரிய கொல்லையில் இராப்பொழுதில் தினையின் தாள்களை அரிபவர் முழங்குகின்ற தொண்டகப்பறையின் ஓசையானது சிறுகுடியில் ஒரு நாளின் பாதியாகிய இரவின் கண்ணும், ஊர்க்காவல் புரிபவர்களும் உறங்காதவாறு ஒலித்துக் கொண்டே இருக்கும் என தோழி கூறுவதாக அமைந்துள்ளது. தலைவன் தலைவியை இரவுக்குறியில் காணவரும்போது அல்லகுறிபடும் எனக் கூறியுள்ளாள். எனவே இரவு நேரத்தில் தினை அரிபவர்களால் தொண்டகப்பறை இடையறாது முழகப்பட்டுள்ளது என்பதை அறிய முடிகிறது.

பயன்பாடு

குறிஞ்சி நிலமக்கள் குரவை ஆடும்போது தொண்டகப்பறையினை இசைந்து ஆடினர் என திருமுருகாற்றுப்படை குறிக்கிறது.

> ''குன்றகச் சிறுகுடிக் கிளையுடன் மகிழ்ந்து,
> தொண்டகச் சிறுபறைக் குரவை அயர'' (திரு.196-197)

என்ற வரிகளில், குறிஞ்சி நிலத்துக்கு உரிய 'தொண்டகம்' என்னும் பெயருடைய சிறிய வாத்தியத்தை அடித்து, அதனது தாளத்திற்கு ஏற்பக் குரவைத் கூத்தை ஆட, முருகக் கடவுள் அதனைக் கண்டுகளிக்க எழுந்தருளினான் என குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. குறிஞ்சி நில மக்கள் குரவை ஆடும்போது அந்நிலத்திற்கு உரிய தொண்டகப் பறையினை முழக்கியுள்ளனர். தொண்டகப் பறையினை முழக்கிக் கிளிகள் விரட்டப்பட்டன என நற்றிணை கூறுகிறது. இதனை,

> ''குறக் குறுமாக்கள் புகற்சியின் எறிந்த
> தொண்டகச் சிறு பறைப் பாணி அயலது
> பைந்தாட் செந்தினைப் படுகிளி ஓப்பும்'' (நற்.104:4-6)

என்று கூறியுள்ளது. மலைப் பகுதியில் பெரும் பாறையின் உச்சியில் மனச்செருக்குடன் ஏறி அமர்ந்து, தம் கையில் உள்ள சிறிய தொண்டகப் பறையினை முழக்குவர். இப்பறையின் ஒலியைக் கேட்டு, பசிய தண்டினையுடைய தினையினைக் கொய்ய வரும் கிளிக் கூட்டங்கள் அஞ்சி வெருண்டோடின என்று கூறியுள்ளது. இரவில் வரும் கிளிகளை விரட்டுவதற்குத் தொண்டகப்பறையின் ஓசை முழகப்பட்டுள்ளதை அறிய முடிகிறது. மேலும் ஆண்கள் பெண்களுடன் சேர்ந்து கூத்தாடும்போது தொண்டகப்பறை முழக்கப்பட்டதாக அகநானூறு எடுத்துரைக்கிறது.

''கறங்கவெள் அருவி பிறங்குமலைக் கவாஅன்,
தேம்கமழ் இணர வேங்கை சூடி,
தொண்டகப் பறைச்சீர் பெண்டிரொடு விரைஇ,
மறுகில் தூங்கும் சிறுகுடிப் பாக்கத்து'' (அகம்.118:1-4)

என்ற பாடலில் ஒலிக்கும் வெண்ணிற கருவிகள் விளங்கும் பக்க மலையில், எமது சிறுகுடிப்பாக்கத்தில், தேன் மணங் கமழுகின்ற கொத்துக்களையுடைய வேங்கைப் பூக்களைச் சூடி, தொண்டகப்பறையின் தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடவர் பெண்களுடன் கலந்து தெருக்களில் கூத்தாடுவர். இது முருகனது வேலை ஒத்துக் காணப்படுவதாக அமைந்துள்ளது. குறிஞ்சி நில மக்கள் தம் நிலத்திற்குரிய தொண்டகப் பறையினை தமது வாழ்வியலின் தேவைகளுக்கு ஏற்ப பயன்படுத்தியுள்ளனர். பொழுது போக்கு அம்சம் மட்டுமல்லாமல், தங்களின் அடிப்படை தேவையான உணவு உற்பத்திக்கும் பறவைகளை விரட்டும் பொருட்டும் தொண்டகப்பறையினை முழக்கியுள்ளனர் என அறிய முடிகிறது.

ஆகுளி

ஆகுளி என்னும் இசைக்கருவியை தொன்மை காலம் முதற்கொண்டே பாணர்கள் பயன்படுத்தி வந்துள்ளனர். ஆகுளி பற்றிய குறிப்பு சங்க இலக்கியங்களுள் ஆறு (6) இடங்களில் காணப்படுகின்றன. சூல்மகளிர் தேவராட்டியுடன் ஒன்றாக சேர்ந்து தெய்வத்திற்கு மடை கொடுக்கும் போது ஆகுளி இசைக்கருவி இசைக்கப்பட்டதை மதுரைக்காஞ்சி எடுத்தியம்பியுள்ளது.

''திவவு மெய்ந் நிறுத்துச் செவ்வழி பண்ணி,
குரல் புணர் நல்யாழ் முழவொடு ஒன்றி,
நுண்நீர் ஆகுளி இரட்ட, பலவுடன்
ஒண்சுடர் விளக்கம் முந்துற, மடையொடு'' (மதுரை.604-607)

என்ற அடிகளில் 'மெல்லிய நீர்மையையுடைய சிறுபறை' என்று ஆகுளி குறிக்கப்பட்டுள்ளது. முதன்மை வாய்ந்த இசைக்கருவிகளான யாழ், முழவு ஆகியவற்றைத் தொடர்ந்து ஆகுளி இசைக்கப்பட்டுள்ளது. ஆகுளி பிற இசைக்கருவிகளோடு ஒத்திசைவுக் கருவியாகப் பயன்பட்டுள்ளது. ''ஆகுளிப்பறை ஒரு பண்ணமை தாளமுழக்குக் கருவியாகும். இப்பறை கைகளினாலேயே அடித்து இயக்கப்பட்டது. இக்கருவி மிக்க ஓசை எழுப்பவல்லதால் போரின் போது மற்றக் கருவிகளுடன் சேர்த்துப் பயன்படுத்தியிருக்கலாம் எனக் கருத இடமுண்டு''[26] என்று கூறுவதன் மூலம் போர்க்கருவிகளுள் ஒன்றாகவும், ஒத்திசைவுக் கருவியாகளில் ஒன்றாகவுதம் ஆகுளி இருந்துள்ளமைப் புலப்படுகிறது. மலைபடுகடாம் என்னும் நூல் ஆகுளியின் ஓசையானது ஆந்தையின் ஓசையை ஒத்து இருந்ததாகக் குறிப்பிடுகிறது.

''விரல் ஊன்று படுகண் ஆகுளி கடுப்ப
குடிஞை இரட்டும் நெடுமலை அடுக்கத்து'' (மலை.140-141)

என்ற வரிகளில், விரலைத் தீண்டி அடிக்கப்பெறும், முழங்கும் கண்ணையுடைய சிறுபறையைப் போல, பேராந்தையின் பேடும் சேவலும் தம்முள் மாறி மாறி ஒலி எழுப்பும் எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ஆகுளி என்ற சிறுபறையின் ஓசையாது ஆந்தையின் அலறல் போல் இருந்ததையும், அக்கருவி கையால் அடித்து முழக்கப்பட்டதையும் மேற்கண்ட பாடல் சுட்டி நிற்கிறது. ஆகுளி என்னும் இசைக்கருவியை சிறுபறை என்றே உரையாசிரியர்கள் கூறியுள்ளனர்.

''அகன்கண் அதிர ஆகுளி தொடாலின்'' (புறம்.371:18)
''எல்லரி தொடுமின் ஆகுளி தொடுமின்'' (புறம்.152.16)

என்ற புறநானூற்றின் பாடல்களுக்கு உரை எழுதும் போது ஆகுளி என்ற கருவியைச் சிறுபறை என்றே உரையாசிரியர்கள் வழங்கியுள்ளனர்.

எல்லரி

எல்லரி என்னும் இசைக்கருவி பற்றிய குறிப்பு சங்க இலக்கியங்களில் இரண்டு (2) இடங்களில் காணப்படுகின்றன. இது ஒரு தோலால் ஆன இருவகைப்பறையாகும். கூத்தர்கள் பலவகை வாத்தியங்களையும் பையிலிட்டுச் செல்லும்போது 'எல்லரி' என்ற கருவியையும் கொண்டு சென்றுள்ளனர். இதனை, ''கடி கவர்பு ஒலிக்கும் வல்வாய் எல்லரி'' (மலை.10) என்று வரியின் மூலம் அறியலாம். ஒவ்வொரு கருவியினுடைய இயல்புகளைக் கூறுமிடத்து எல்லரியை 'வல்வாய் எல்லரி' என்று கூறப்பட்டுள்ளது. விளக்கத்தையுடைய தாளத்துடன் ஒத்து ஒலிக்கும் வலிய வாயினையுடைய எல்லரி என்னும் பறையைக் கொண்டு

சென்றனர் எனக் கூறுகிறது. இதனை, ‘‘எல்லரி தொடுமின் ஆகுளி தொடுமின்’’ (புறம்.152:16) என்ற புறநானூற்றுப் பாடலால் அறியமுடிகிறது. வல்வில் ஓரியைக் காணச் சென்ற பாணனது சுற்றம் முழா, யாழ், பெருவங்கியம், சல்லி, சிறுபறை, பதலை முதலான இசைக்கருவிகளோடு எல்லரியையும் கொண்டு சென்றுள்ளனர். மேற்கண்ட மலைபடுகடாம் பாடலில் எல்லரி என்பது ‘வல்வாய்’ என்று குறிக்கப்பட்டிருப்பதால் ஓசையை மிகுவிக்கும் கருவியாக பயன்பட்டிருக்கக் கூடும். வலிய ஓசையைக் கொண்டதாக இருந்தாலும் தாளத்துடன் ஒத்து இசைக்கப்படும் போது இனிய ஓசை தந்திருக்கக் கூடும். எனவே தான் பல்வேறு இசைக்கருவிகளுடன் இக்கருவியும் கூடுகொள் பல்லியமாக இசைக்கப்பட்டுள்ளது.

சல்லி

பழமையான இசைக் கருவிகளில் சல்லியும் ஒன்று. சல்லி என்னும் சொல்லாட்சி சங்க இலக்கியத்துள் எங்கும் காணப்படவில்லை. மாறாக ‘சில்லரி’ என்று உள்ளது. சில்லரி என்பது ஒருவகையான தோலால் மூடிய ஒருமுகப்பறை ஆகும்.

‘‘தேரை ஒலியின் மாண, சீர் அமைத்து,
சில் அரி கறங்கும் சிறு பல் இயத்தொடு’’ (அகம்.301:19-20)

என்ற அடிகள் சில்லரி இனிதாகவும், சீராகவும், தேரையின் ஒலியைப் போன்றும் இருப்பதாகக் கூறுகிறது. சிறிய அளவில் வட்ட வடிவ அமைப்புடன் காணப்பட்டதால் ‘சில்லரி’ என வழங்கியுள்ளனர். இது காலப் போக்கில் ஒலியை அடிப்படையாகக் கொண்டு ‘சல்லரி’ என வழங்கலாயிற்று. இக்கருவி சங்ககாலம் முதல் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. இது சல்லி, சல்லிகை என்றும் வழங்கப்படுகிறது.

‘‘ஒருவாய் திறந்துஉள் கடிப்பு உடல் விசித்த
சல்லரி அங்கைத் தலைவிரல் தாக்க’’ (கல்.8:17)

என்ற கல்லாடத்தின் செய்யுள் மூலம் சல்லரியின் வடிவமைப்பினையும், முழக்கும் முறையினையும் அறிய முடிகிறது. இது தோலினால் மூடிய ஒருமுகப்பறை. இதன் ஒருவாய் திறந்தபடி அமைக்கப்பட்டிருக்கும். உள்ளங்கையாலும் நுனி விரல்களாலும் தாக்கப்பட்டு முழக்கப்படும். இக்கருவி ‘சல் சல்’ என்று ஒலிப்பதால் சல்லரி என்று பெயர் பெற்றிருக்கக் கூடும் என்பர். மேற்கண்ட எல்லரி என்ற கருவியைச் சல்லி என்ற கருவியாகவே உரையாசிரியர் குறித்துள்ளனர்.

துடி

சங்ககாலப் போர்க்குரிய கருவிகளில் துடியும் ஒன்றாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இக்கருவி நன்கு வைரமேறிய கருப்பு நிற மரத்தால் செய்யப்படும் எனக் கூறுவர். அதனால் இதன் நிறம் கருமைத் தன்மை கொண்டதாகக் காணப்படுகிறது. இது இரு முகங்களைக் கொண்டது. இரு முகங்களும் தோலால் வலித்துக் கட்டப்பட்டிருக்கும். இதன் நடுப்பகுதி சுருங்கி சிறியதாக காணப்படும். துடி பற்றிய குறிப்புகள் சங்க இலக்கியத்துள் இருபத்து எட்டு(28) இடங்களில் காணப்படுகின்றன. துடியின் கடுமையான ஓசையால் இசைநூல் துடியை வன்மைக்கருவி என்றும், இடைக் கருவி என்றும், புறமுழவு என்றும், காலை முழவு என்றும் வெவ்வேறு வகையில் முறைப்படுத்திக் கூறுகிறது. பதினொரு வகை ஆடல்களுல் பகைவரை அழித்த பின் முருகக் கடவுளும், சத்த மாதரும் துடி கொட்டி ஆடிய கூத்து துடிக்கூத்து எனச் சிலப்பதிகாரம் (புகார் - கடலாடுகாதை.51) குறிப்பிட்டுள்ளது.

துடியை 'இடைச்சுருங்கி பறை' என்றும் 'உடுக்கை' என்றும் வழங்குவர். ''உடுக்கை என்பது இடை சுருங்கிய சிறுபறை, துடி, இடை சுருங்கிய பெரும்பறை; இது போர்ப்பறை, உடுக்கை வடிவத்தில் சிறியது. துடி உடுக்கையின் வடிவத்தைப் போன்று பல மடங்கு பெரியது. துடி இருமுகப் பறையாயினும் ஒரு பக்கமே குச்சியால் அடிக்கப்படுகிறது. உடுக்கை வேறு, இருபுறமும் ஒலிக்குமாறு நூலின் இறுதியிலுள்ள பாசி விரைந்து தாக்கும் குடுகுடுப்பை வேறு''[27] என துடிக்கும் உடுக்கையும் உள்ள வேறுபாடுகளை வி.ப.கா.சுந்தரம் கூறியுள்ளார்.

துடியின் ஓசை கடுமைத் தன்மை வாய்த்தது. இதன் ஓசை வன்மையைக் கொண்டு 'கடுத்துடி' என்று பல இடங்களில் உவமித்துக் கூறப்பட்டுள்ளது. இதற்கு,

''கடுத்துடி தூங்கும் கணைக்காற் பந்தர்'' (பெரும்.124)
''கடுந்துடி ஆர்ப்பின்'' (கலி.15:4)
''கடுந்துடிக் கொடுவில் எயினர்'' (அகம்.79:13)
''கனைகுரல் கடுந்துடிப் பாணியும் கேட்கே'' (அகம்.159:15)

முதலான சங்க இலக்கியப் பாடலடிகள் சான்று பகர்கின்றன. துடியின் ஓசை மிகப்பெரிய அளவில் சுற்று வட்டாரங்களையும் சென்று அடையும் அளவிற்கு இருந்துள்ளது. சீவகசிந்தாமணி துடி கடுமையான ஓசையையுடையது என்பதோடு, செந்நாயின் குரல் ஒலியை ஒத்திருக்கும் எனவும் கூறியுள்ளது.

“கடுத்துடிக் குரலொடு” (சீவக.1202)

“துடிக்குரல் குரல பேழ்வாய்த் தொடர்பிணி
உறுத்த செந்நாய்” (சீவக.2767)

என்ற வரிகள் அதற்கு சான்று பகர்கின்றன. இதன் மூலம் துடியின் ஓசை கடுமைத் தன்மை வாய்ந்தது எனவும், நாயின் குரல் ஓசையைப் போன்றது எனவும் அறிய முடிகிறது. துடியின் கண்கள் யானைக் கன்றின் அடிகளைப் போன்று இருந்துள்ளது. இவற்றிற்கு இரு கண்கள் இருப்பதால் இதனை இருமுகப்பறை எனக் கூறுவர். இருப்பினும் துடியினது வலக் கண்ணே இசையெழுப்பப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது என நாலடியார் எடுத்துரைக்கிறது.

“கொடியவை கூறாதி பாண! நீ கூறின்
ஆடிபைய விட்டொதுங்கிச் சென்று - துடியின்
இடக்கண் அனையாம் ஊரற் கதனால்
வலக்கண் அணையர்க்கு உரை” (நாலடி.பா.388)

என்று நாலடி கூறும். தலைவன் பரத்தையிடம் சென்று வருகிறான். பரத்தையிடம் நெருங்கிய உறவு கொண்டுள்ள தலைவனுடைய செயலுக்காக தலைவி பாணனிடம் வருந்திக் கூறுகிறாள். ‘பாணனே’ என்னிடம் கொடிய செய்திகளைக் கூற வேண்டாம். மெதுவாகப் பரத்தையின் வீடு சென்று அவளிடம் கூறுவாய். இப்போது நான் துடியின் இடக்கண் ஆகிவிட்டேன்; பரத்தையோ வலக்கண் ஆகிவிட்டாள்’ என்று தலைவி கூறியதாக இப்பாடல் பாடப்பட்டுள்ளது. துடியின் வலக்கண் போலத் தலைவனால் பரத்தை சிறப்படைகிறாள். துடியின் இடக்கண் போல நான் சிறப்பிழந்திருக்கிறேன் என்று உள்ளுறையாகக் கூறுகிறாள். இதில் துடியின் வலப்புறம் சிறப்பு பெற்றதோடு அப்பக்கத்திலேயே அடிக்கப்படும் எனவும், இடப்புறம் அடிபடாது எனவும் அறிஞர்கள் மொழிவர்.

துடியின் பயன்பாடு

ஆநிரை கொண்டவரோ, நிரை மீட்டவரோ துடிகொட்டிக் கொண்டு ஊர்ப்புறஞ் சூழ்தல் உண்டு. இது மறங்கடைக் கூட்டிய துடிநிலை எனத் தொல்காப்பியம் (புறம்.59) எடுத்துக் கூறும். எயினர்கள் வழிபாட்டின் பொழுது துடி கொட்டப்பட்டது எனக் (சிலம்பு.12:20) கூறியுள்ளது. நகரைக் காவல் காக்கும் காவல் மறவரும் துடி முழக்குவர் என (மணி.7:63-64) மணிமேகலை இயம்பும்கிறது. இதனால் போரின்கண் ஆநிரையைக் கவர்ந்தவர்களும், ஆநிரையை மீட்டவர்களும் துடியை முழக்கியுள்ளனர். எயினர்கள் தங்கள்

வழிபாட்டில் வெகுவாகத் துடியை இசைத்துள்ளனர். காவல் புரியும் காவலர்கள் துடிக் கருவியை இசைப்பதை வழக்கமாகக் கொண்டிருந்துள்ளனர். கொள்ளையாடும் போதும், களிப்புற்றிருக்கும் போதும் துடிப்பறை கொட்டியதாக அகநானூறு கூறுகிறது.

''அருஞ்சுரத்து அல்கி யேமே - இரும்புலி
களிறுசுட்டுக் குழுமும் ஓசையும், களிபட்டு
வில்லோர் குறும்பில் ததும்பும்
வல்வாய்க் கடுந்துடிப் பாணியும் கேட்டே'' (அகம்.261:12-15)

என்பது அப்பாடல். 'பெரிய புலியானது களிற்றினைக் கொன்று முழங்கும் ஒலியினையும், வில்லையுடைய வேடர்கள் தம் சிற்றூரில் கள்ளையுண்டு களித்த நிலையில் அவர்கள் எழுப்பிய வலிய கண்ணையுடைய அச்சத்தைத் தரும் துடியின் ஒலியினையும் யாம் கேட்டோம்' என தோழி தலைவியிடம் கூறுவதாக இப்பாடல் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. வேடர்கள் கள்ளையுண்டு களித்த நிலையில் துடி இசைத்துள்ளனர் என அறிய முடிகிறது. துடியைப் போர்ப்பறையாகப் பயன்படுத்தியதைப் புறநானூறு தெரிவிக்கிறது.

''துடியெறியும் புலைய'' (புறம்.287:1)

''இழிபிறப் பாணன் கருங்கை சிவப்ப
வலிதுரந்து சிலைக்கும் வன்கட் கடுந்துடி
புலிதுஞ்சு நெடுவரைக் குடிஞையோடிட்டும்'' (புறம்.170:5-7)

என்ற அடிகள் மேற்கண்ட கருத்திற்குச் சான்று பகர்கின்றன. ஒல்லென்னும் ஓசையுண்டாக இழிந்த பிறப்பினையுடைய புலையன் தன் கை சிவப்ப, வலிய அச்சத்தைத் தரும் துடியை முழக்கிக் கொட்டுவான். அவ்வோசை புலி இருக்கும் மலையில் பேராந்தையோடு கூடி ஒலித்துள்ளது.

வயிர், சங்கு

இது ஊது கொம்பு என்று இக்காலத்து வழங்கும் இசைக்கருவியாகும். போர்க் காலத்திலே இக்கருவியைச் சங்குடன் ஒலித்தனர். தலையாலங்கானப் போரில் வளைகளும் வயிர்களும் இசைக்கப்பட்டதை ''வளைநரல வயிரார்ப்ப'' (மது.185) என்று மதுரைக்காஞ்சி கூறும். வெற்றி பெற்றபோது வயிரும் சங்கும் முழங்கினவென ''வயிரும் வளையு மார்ப்ப'' (முல்.92) முல்லைப்பாட்டு கூறும். போர்க்களத்தில், ஒளி பொருந்திய வயிரும் வலம்புரி சங்கும் ஒலிக்கப்பட்டதை ''வயங்குகதிர் வயிரொடு வலம்புரிச் யார்ப்ப'' (பதி.67.6) என பதிற்றுப்பத்து கூறுகிறது. வளைந்த வாயையுடைய அன்றிப் பறவையின் ஓசையானது

ஊதுகின்ற வயிரின் ஓசையை ஒத்திருந்ததாகக் குறிஞ்சிப்பாட்டு நவில்கிறது. இதனை,

‘‘ஏங்குவயி ரிசைய கொடுவா யன்றி
லோங்கிரும் பெண்ணை யகமட லகவ’’ (குறி.219-220)

என்று குறிப்பிடுகிறது. நீண்ட கால்களையுடைய நாரை வயிரின் ஓசை போல ஒலிக்கும் என அகநானூறு கூறியுள்ளது.

‘‘................ தடந்தாள் நாரை
சேறிமடை வயிரிற் பிளிற்றி’’ (அகம்.40:14-15)

என்ற வரிகள் சான்று. காட்டிலுள்ள மயிலின் பெடை ஊதுகொம்பென ஒலிக்கும் என அகநானூறு கூறுகிறது. இதனை,

‘‘கான மஞ்ஞைக் கமஞ்சூன் மாப்பெடை
அயிரியாற் றடைகரை வயிரின் நரலும்’’ (அகம்.166:10-11)

என்று அகம் கூறும். மேற்குறிப்பிட்ட சங்கு, வயிர் ஆகிய இரண்டும் ஒன்றே என்று தற்கால அறிஞர்கள் சிலர் கருதுவதுடன், இவற்றில் மிகுந்த வேறுபாடுகளை அறிய போதுமான தரவுகள் இல்லை என்று கூறுகின்றனர்.

உடுக்கை

உடுக்கை பற்றிய பதிவு சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படவில்லை. உடுக்கை என்னும் சொல்லாட்சி சங்க இலக்கியத்துள் ஒன்பது (9) இடங்களில் காணப்பட்டாலும், அவை ஆடை எனும் பொருண்மையைக் குறித்தே நிற்கின்றன. முற்காலத்தில் வழங்கப்பட்ட துடி என்னும் கருவி பின்னர் உடுக்கையாக மாறியது என்று சிலர் கருதுகின்றனர். ஆனால் இவை இரண்டும் வெவ்வேறானது என கந்தபுராணம் நவில்கிறது.

‘‘முரட்டுடி சல்லிகை முலசங் காகன
முரட்டுடு கரிகை முடுக்கை துந்துபி’’ (கந்த.யுத்த.சிங்க.10:1)

என்ற அடியில் துடி, உடுக்கை என வேறுவேறு கருவிகளாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இரண்டும் ஒன்றாக இருந்திருப்பின் துடியை மட்டுமோ அல்லது உடுக்கையை மட்டுமோ உரைத்திருக்க வேண்டும். துடிப்பறை பாலை நிலப்பறையாகவும், குறிஞ்சி நிலப்பறையாகவும் நிகண்டுகள் குறிப்பிடுகின்றன. துடி என்பதற்குச் சில உரையாசிரியர்கள் ‘உடுக்கை’ என்று பொருள் கூறியுள்ளனர். ஆயின் துடி வேறு, உடுக்கை என்பது வேறு என்று கொள்ளலாம்.

மகுளி

மகுளி என்பது இருமுகப்பறை வகையைச் சார்ந்தது. இக்கருவி முழவு போன்று இசை வேறுபாடு இல்லாமல் பொருத்தமாக மற்றக் கருவிகளுடன் இணைந்து ஒலிக்கும் தன்மையது. மகுளி பற்றிய பதிவு சங்க இலக்கியத்துள் மூன்று (3) இடங்களில் இடம்பெற்றுள்ளன.

> ''ஒத்த குழலின் ஒலி எழ: முழவு இமிழ்,
> மத்தரி, தடாரி, தண்ணுமை, மகுளி,
> ஒத்து அளந்து: சீர் தூக்கி'' (பரி.12:40-42)

என்ற பாடலில், 'ஆடல் மகளிர், வங்கியத்திலிருந்து இசை எழுந்து தோன்ற, முழவு, மத்தரி, தடாரி, தண்ணுமை, மகுளி என்னும் இசைக்கருவிகளின் ஓசையையுடைய தாளத்தை அளந்து இசையின் ஒத்துணர்வை இரசித்தால்' எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. வங்கியம் அல்லாத பிற சிறு இசைக்கருவிகளோடு மகுளியும் இசைக்கப்பட்டுள்ளது. மகுளி என்பது ஒருவகைப் பறை என அகநானூறு மொழிகிறது.

> ''உருள் துடி மகுளியின் பொருள் தெரிந்து இசைக்கும்'' (அகம்.19:4)

என்பதில் 'உருள் துடி மகுளி' என்று கூறப்பட்டுள்ளது. அதாவது பேராந்தையின் ஓசை போல இருந்தது என்கிறது. இங்கு துடி மகுளி இரண்டும் ஒன்று என்ற தன்மையில் கூறப்பட்டுள்ளது கவனத்திற்குரியன. மலைபடுகடாம் (11) பாடலில் மகுளி என்பது எள்ளினைத் தாக்கும் ஒருவகையான நோய் என்று குறிக்கிறது. இதனை அரக்கு நோய் என்று கூறியுள்ளனர்.

பம்பை

பம்பை என்னும் தோற்கருவி பற்றிய குறிப்பு நற்றிணை பன்னிரெண்டாம் (12) பாடலில் காணப்படுகிறது.

> ''கடுங்குரற் பம்பைக் கத நாய் வடுகர்
> நெடும் பெருங் குன்றம் நீந்தி'' (நற்.212:5-6)

என்ற பாடலில் பாலை நில வழியில் கடுமையாய் ஒலிக்கும் பம்பையுடன் சினமிகுந்த நாயையுமுடைய வடுகர் கூட்டம் தங்கும் நெடிய பெரிய குன்றம் என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இங்கு வடுகர்கள் பாலை நில வழியில் தங்கும் வேளையில் பம்பையை இசைத்து மகிழ்ந்துள்ளனர்.

மத்தரி

சங்க இலக்கியங்களுள் ஒன்றான பரிபாடலில் (12-ஆம் பாடல்) மட்டுமே மத்தரி பற்றிக் கூறுகிறது. குழல், முழவு முதலான இசைக்கருவிகள் இசைக்கப்பட்டதைத் தொடர்ந்து தடாரி, தண்ணுமை, மகுளி போன்றவையும் அவற்றோடு மத்தரியும் இசைக்கப்பட்டுள்ளது. இக்கருவியின் பெயர் தவிர பிற பயன்பாடுகள் குறித்து அறிய முடியவில்லை.

கஞ்சக் கருவிகள்

தாளம் போன்ற கஞ்சக் கருவிகளில் எழுப்பப்படும் ஒலியை, இசையை ஒத்த சந்தம் எனலாம். இவற்றில் இசைச்சுரங்களைத் தாள வடிவில் வெளிப்படுத்தலாமே ஒழிய வேறு அலங்காரங்களையோ தனிச் சுரங்களையோ பெற இயலாது என்று கூறுவர். இதனை வெண்கலத்தால் செய்வர் என கழக அகராதி கூறுகிறது. இதனை கையினால் ஒசை எழுப்பப்படும் கைத்தாளம் என்பர். சிம்பா, மோர்சிங், ஜால்ரா, கடம், பிரும்ம தாளம் முதலான கஞ்சக் கருவிகள் வழக்கில் உள்ளதை அ.வித்யா அவர்கள் கூறியுள்ளனர்.

பாண்டில்

பாண்டிலைக் கஞ்சக் கருவிகளில் ஒன்றாகக் கூறியுள்ளார் சு.வித்தியானந்தன். இக்கருவி சங்க இலக்கியத்தில் மிகுதியாக இல்லை. மலைபடுகடாம்,

''நுண்ணுருக் குற்ற விளங்கடர்ப் பாண்டில்'' (மலை.4)

என்று கூறியுள்ளது. கரைய உருக்கிய விளங்கின தகடாகத் தட்டின பாண்டில் என்று விளக்குவர். இவ்வாறு சங்க இலக்கியங்களில் இசைக்கலையை வளர்த்தெடுப்பதற்கு பல்வேறு வகையான இசைக்கருவிகளை கலைஞர்கள் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

இயல் முடிவுகள்

இசைக்கருவிகளில் முதன்மை பெற்றதாக மனிதனின் ஒலியுறுப்புகள் இருந்தன. இசைக்கலைஞர்கள் இயற்கையின் மூலம் பெறப்பட்ட ஓசைகளைக் கொண்டு இசைகளை உருவாக்கியுள்ளனர். இசைக்கருவிகளைத் தனித்து இசைத்ததோடு, பல கருவிகளையும் ஒருங்கமைத்தும் இசைத்துள்ளனர். இதனைக் கூடுகொள் பல்லியம் என்று அழைத்துள்ளனர். பெரும்பாலும் இயற்கையில் இருந்து பெறப்பட்ட பொருள்களைக் கொண்டே இசைக்கருவிகளை உருவாக்கியுள்ளனர். வில்யாழ் குமிழங் கொம்பினாலும் மரல் நாரினாலும் செய்யப்பட்டு, குறிஞ்சிப்பண் வாசிப்பற்கு ஏற்றதாக இருந்தது. நரம்பிசைக் கருவிகளில் பேரியாழ் பாணர்களால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இது கலை நிகழிடங்களுக்குக் கொண்டு செல்வதற்குத் தடையாகப் பெரிய உருவம் பெற்றிருந்ததால் சிறப்பிழந்து போனது. இதன் உருவத்தினை தமிழகக் கோயில் சிற்பங்களில் காணமுடிகிறது. சீறியாழ் கலைஞர்களால் அதிகமாக பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. புரவலர்களைக் காண வேற்றுநாடுகளுக்குச் செல்லும் சமயத்தில் அவர்கள் கையில் கொண்டு செல்ல வசதியாக சீறியாழ் பயன்பட்டுள்ளது.

சங்ககாலத்தில் வழங்கப்பட்ட இசைக்கருவிகள் சில மாற்றம் பெற்று வழங்கப்பெற்றுள்ளன. இதற்கு யாழ் என்னும் இசைக்கருவி பின்னாட்களில் வீணையாக மாற்றம் அடைந்ததையும், துடி என்னும் இசைக்கருவி உடுக்கையாக உருமாறியுள்ளதையும் சான்று காட்டலாம். சங்ககாலத்தில் யாழ், குழல், பறை, முரசு, முழவு, தண்ணுமை, கிணை முதலான கருவிகளின் பயன்பாடு அதிகமாக இருந்துள்ளன. அன்றாட வாழ்வியலில் அறிவிப்புக்கள் செய்யவும், போர்க்களங்களில் வீரர்களுக்கு உற்சாகமுட்டவும் இக்கருவிகள் பயன்பட்டுள்ளன. துளைக்கருவியான குழலில் பாலைப்பண் வாசிக்கப்பட்டுள்ளது. இது வங்காப் பறவையின் பெண் இனக்குரலை ஒத்திருந்துள்ளது.

பறை சங்ககால வாழ்வியல் கூறுகளில் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றிருந்தது. இது செய்திகளை அறிவிக்கும் வல்லோசைக் கருவியாக பயன்பட்டுள்ளது. அரசருக்குரிய கருவிகளில் முரசு உயர்ந்ததாக இருந்தது. இதனை வைப்பதற்கென்று தனிக்கட்டில் இருந்ததது. ஒரு நாட்டின் முரசினைக் கைப்பற்றி விட்டால் அந்தநாடு தோல்வியுள்ளதாக அறிவித்துள்ளனர். நல்ல ஆனேறுகளைப் பொருதவிட்டு அதில் வெற்றி பெற்ற ஏற்றின் தோலினால் முரசு செய்துள்ளனர். பகையரசர்களின் காவல் மரத்தால் செய்வது சிறப்பாக கருதப்பட்டது. முழவு யாழிசைக்குத் தாளவறுதி செய்யும் கருவியாக

இருந்துள்ளது. இது பனைமரத்தைப் போன்றும் பலாப்பழத்தினைப் போன்றும் இருந்துள்ளது.

போர்க்களத்தில் போருக்குரிய பூவை அரசன் சூடும் போது தண்ணுமை இசைக்கப்பட்டுள்ளது. இதனைத் தண்ணீர் தடவி பக்குவப்படுத்தியுள்ளனர். ஆமையின் தோற்றத்தை ஒத்ததாக கிணை இருந்தது. காலையில் வள்ளல்களைத் துயில் எழுப்ப இசைக்கப்பட்டுள்ளது. பதலை ஒருபக்கத்தில் மட்டும் அடித்து இசை எழுப்பும் கருவி. தட்டை தினைக் கதிர்களைத் தின்னவரும் பறவைகளை விரட்ட இசைக்கப்பட்டுள்ளது. தெய்வத்தினைத் தொழும் போது ஆகுளி இசைக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் ஓசை ஆந்தையின் அலறல் போல் இருந்துள்ளது.

சங்ககாலப் போர்க்குரிய கருவிகளில் துடியும் ஒன்று. இக்கருவி நன்கு வைரமேறிய கருப்பு நிற மரத்தால் செய்யப்படும். துடியின் வலப்புறம் சிறப்பு பெற்றதோடு அப்பக்கத்திலேயே அடிக்கப்படும். இடப்புறம் அடிபடாது. போர்க்களத்தில், ஒளி பொருந்திய வயிரும் வலம்புரிச் சங்கும் ஒலிக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் ஓசை அன்றில் பறவையின் ஓசையோடு ஒத்திருந்துள்ளது. துடி என்னும் கருவியின் ஓசை பேராந்தையின் ஓசை போல இருந்துள்ளது. மகுளி என்பது எள்ளினைத் தாக்கும் ஒருவகையான நோய். இதனை அரக்கு நோய் என்று கூறியுள்ளனர். வடுகர்கள் பாலை நில வழியில் தங்கும் வேளையில் பம்பையை இசைத்து மகிழ்ந்துள்ளனர். சந்த ஓசைகளை எழுப்பும் கருவியாக பாண்டில் இருந்துள்ளது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. பாலசுப்பிரமணியம்.கு.வெ., **<u>சங்ககாலக் கலைகளும் கலைசார் கோட்பாடுகளும்</u>,** ப.39.
2. வரதராசன்.வெ., **<u>தமிழ்ப்பாணர் வாழ்வும் வரலாறும்</u>,** ப.134.
3. **<u>பஞ்சமரபு (முதற்பகுதி)</u>,** பா.62.
4. ஸ்ரீவித்யா.அ., **<u>யாழின் பரிணாம வளர்ச்சி</u>,** பக்.49.
5. வரதராசன்.வெ., **<u>தமிழ்ப்பாணர் வாழ்வும் வரலாறும்</u>,** ப.138.
6. இராகவனார்.அ., **<u>இசையும் யாழும்</u>,** பக்.246-247.
7. இளங்கமரனார்.இரா., **<u>பாணர்</u>,** ப.12.
8. மேலது, ப.13.
9. சுவாமி விபுலானந்த அடிகள், **<u>யாழ்நூல்</u>,** ப.36.
10. மேலது, ப.36.
11. வரதராசன்.வெ., **<u>தமிழ்ப்பாணர் வாழ்வும் வரலாறும்</u>,** ப.142.
12. பாலசுப்பிரமணியம்.கு.வெ., **<u>சங்ககாலக் கலைகளும் கலைசார் கோட்பாடுகளும்</u>,** ப.113.
13. மேலது, ப.114.
14. மேலது, ப.117.
15. கண்ணன்.சோ., **<u>பண்டைத் தமிழரின் ஒலி உணர்வும் இசையுணர்வும்</u>,** ப.30.
16. சுந்தரம்.வீ.ப.கா., **<u>தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்</u>,** தொகுதி-3, ப.112.
17. நிர்மல் செல்வமணி, **<u>தொல்காப்பிய இசைமரபும் பிறநாட்டு இசைமரபும்</u>,** ப.102.
18. பாலசுப்பிரமணியம்.கு.வெ., **<u>சங்ககாலக் கலைகளும் கலைசார் கோட்பாடுகளும்</u>,** ப.119.
19. வரதராசன்.வெ., **<u>தமிழ்ப்பாணர் வாழ்வும் வரலாறும்</u>,** ப.144.
20. மேலது, ப.145.
21. பாலசுப்பிரமணியம்.கு.வெ., **<u>சங்ககாலக் கலைகளும் கலைசார் கோட்பாடுகளும்</u>,** ப.123.
22. வளர்மதி.மு., **<u>பறை</u>,** ப.55.
23. மேலது, ப.55.
24. மேலது, ப.51.
25. பெருமாள்.ஏ.என்., **<u>தமிழர் இசை</u>,** ப.142.
26. வளர்மதி.மு., **<u>பறை</u>,** ப.49.
27. சுந்தரம்.வீ.ப.கா., **<u>தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்</u>,** தொகுதி-3, ப.118.

இயல் - 3

கலைசார் நுட்பங்கள்

3. கலைசார் நுட்பங்கள்

சங்ககாலத்தில் இசை, நடனம், சிற்பம், ஓவியம், கட்டடம் ஆகிய ஐந்து நுண்கலைகளும் சிறப்பாகப் போற்றி வளர்க்கப்பட்டன. ஒவ்வொரு கலையும் அன்றைய காலநிலைக்கேற்ற நுட்பங்களை உள்வாங்கிக் கொண்டு வளர்ந்தன. இக்கலைகளை வளர்ப்பதற்கென்று திறன் பெற்ற கலைஞர்கள் வாழ்ந்துள்ளனர். கலைஞர்களின் கலை வாழ்க்கைக்கு உறுதுணையாக இருந்த கலைசார் கருவிகள் அவற்றின் நுட்பங்கள் யாவும் அவர்களின் வாழ்வியலோடு ஒன்றிணைந்தவைகளாகும். எனவே நடனம், சிற்பம், ஓவியம், கட்டடம் ஆகிய கலைகளைப் பற்றியும், இக்கலைகளுக்குப் பயன்பட்ட கருவிகள் பற்றியும், அவற்றின் நுட்பங்கள் பற்றியும் இவ்வியல் ஆராய்கிறது.

நடனக்கலை

சங்ககாலத்தில் கூத்து, நடனம், நாடகம் ஆகிய இம்மூன்றும் ஒரே பொருண்மையில் வழங்கப்பட்டுள்ளது. இவற்றிற்கிடையேயான நுட்பமான வேறுபாடுகளைப் பற்றி சங்கப்பாடல்கள் சரியாக உணர்த்தவில்லை என்றாலும் அவற்றிக்கு உரை எழுதிய உரையாசிரியர்கள் கோடிட்டுக்காட்டி விளக்கியுள்ளனர். ஆரம்ப காலத்தில் கூத்து, நடனம், நாடகம் என்ற மூன்றிற்கும் இடையே வேறுபாடுகள் இல்லை என்ற போதிலும் அதன் பிற்கால வளர்ச்சியில் தனித்து வளரும் துறைகளாக உருக்கொண்டு வளர்ச்சி பெற்றுள்ளன. இவற்றை நடனக்கலை என்ற ஒரே பொருண்மையில் இவ்வியல் ஆராய்கிறது. மேலும், இந்நடனக் கலையின் வளர்ச்சிக்குப் பேருதவியாய் இருந்த கருவிகளையும் அதன் நுட்பங்களையும் விளக்குகிறது.

குதித்து ஆடுதல் என்னும் பொருளில் கூத்து என்ற சொல் உருவாகியுள்ளது. ஆடுவது, நடனமாடுவது என்ற பொருளும் இதற்கு வழங்கப்பட்டுள்ளன. கூத்து, நடனம் ஆகிய இரண்டும் நாட்டியம் என்னும் பொருளில் ஆளப்பட்டதைச் சாத்தனாரின் ‘கூத்தநூல்’ எடுத்தியம்பியுள்ளது. இதனை,

“இசையில் பிறந்தது ஆட்டத்து இயல்பே!
ஆட்டம் பிறந்தது கூத்தின் இயல்பே!
கூத்தில் பிறந்தது நாட்டியர் கோலரே!
நாட்டியம் பிறந்தது நாடக வகையே” (கூத்தநூல்.பாயிரம்)

என்ற அடிகளின் வழி அறியமுடிகிறது. கூத்த நூலின் காலம் பற்றிச் சர்ச்சை உண்டு என்ற போதிலும் இந்நூல் பழமை வாய்ந்ததே ஆகும். தன் காலத்தில்

முன், பின் இருந்த நூல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு கூத்தின் இலக்கணத்தை வரையறை செய்துள்ளார்.

தலைவியின் உணர்ச்சிக் குறிப்பு

தலைமகளின் மனக்கொதிப்பு குறித்தான பாடல் ஒன்று உணர்ச்சிகள் ததும்ப குறுந்தொகையில் பாடப்பெற்றுள்ளது. இவ்வுணர்ச்சிகள் ஆடற்களத்திற்கும் நாடக மன்றிற்கும் கருவாகும் என கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் உள்ளிட்ட அறிஞர்கள் பலர் கூறியுள்ளனர். இதனை,

> ''முட்டுவேன் கொல்? தாக்குவேன் கொல்!
> ………………………………..
> உயவு நோய் அறியாது, துஞ்சும் ஊர்க்கே'' (குறுந்.28)

என்ற பாடல் அடிகள் மெய்ப்பிக்கின்றன. இப்பாடல் தலைவியின் பல உணர்ச்சிகள் ததும்பிய நிலையைப் புலப்படுத்துகிறது. 'என் துன்பத்திற்குக் காரணமாகிய காமநோயின் கொடுமையினை உணராமல் ஊர் கவலையின்றி தூங்குகிறது. தலைவனைக் காணாத என் நிலையானது உணர்ச்சி ததும்பி காணப்படுகிறது. இதனால், யான் முட்டுவேனா? தாக்குவேனா? ஏதோ ஒரு காரணத்தை மேலிட்டுக் கொண்டு 'ஆ' என்றும் 'ஒல்' என்றும் ஒலி எழுப்பிக் கூப்பிடுவேனா? எதைச் செய்வது என்று அறியேன்' எனத் தலைவி புலம்புகிறாள். தலைவியின் இப்புலம்பல் சார்ந்த உணர்ச்சிக் குறிப்புகள் ஆடற்களத்திற்கும், நாடகமன்றிற்கும் அடிப்படையாகக் கருதலாம். இதே போன்று குறுந்தொகையில் ஆலங்குடி வங்கனார் 'ஆடிப்பாவை' பற்றி,

> ''கையும் காலும் தூக்கத் தூக்கும்
> ஆடிப் பாவை போல,
> மேவன செய்யும், தன் புதல்வன் தாய்க்கே'' (குறுந்.8:4-6)

என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். இப்பாடல் பரத்தையர் கூற்றில் அமைந்துள்ளது. எம்மை வசப்படுத்தப் பெருமொழிகளைக் கூறிய தலைவன், புதல்வனை ஈன்ற தலைவியைக் காணச்செல்லும்போது 'ஆடிப்பாவை' போன்று செயல்படுவான்' எனக் குறிப்பிடுகிறார் புலவர். தன் வீட்டின் முன் நிற்பவர் கையையும் காலையும் தூக்கும் போது, தானும் தூக்குகின்ற கண்ணாடியுள் தோன்றும் பாவையைப் போல தலைவன் தலைவிக்கு அவள் விரும்பிய செயல்களைச் செய்வான் என்கிறது. இப்பாவை ஆடற்கலையின் வளர்நிலைக்கு உதவியிருத்தல் கூடும் என்று ஒருதலையாகக் கூறுவர்.

ஆடல் மரபு

தமிழின் முதல் இலக்கண நூலான தொல்காப்பியத்தில் ‘நாட்டியம்’ என்ற சொல்லாட்சி இடம்பெற்றுள்ளது. இதனை, ‘நாட்டிய மரபின் நெஞ்சு கொளினல்லது’ (தொல்.பொருள்.53) என்ற நூற்பாவின் வழி உணரலாம். எனவே தொல்காப்பிய காலத்திற்கு முன்பே நாட்டியக்கலை வழக்கில் இருந்துள்ளமையினை அறிய முடிகிறது. மனத்தால் நினைப்பதை வாயினால் பாடுவதுபோல உறுப்புகளின் குறிப்பினால் கருத்துகளை விளக்குவது நாட்டியம் எனப்படும். ஆடற்கலையில் முகபாவங்கள் இன்றியமையாதாக உள்ளன. மகிழ்ச்சி, துக்கம், கோபம் முதலான உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவது ஆடற்கலையின் சிறப்பியல்புகள் ஆகும். இவ்வுணர்வுகள் மெய்யின் கண்பட்டுத் தோன்றுவதால் மெய்ப்பாடு எனத் தொல்காப்பியம் இயம்புகிறது. இதனைத் தொல்காப்பியர்,

“நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகையென” (தொல்.மெய்.253)

என்ற நூற்பா மூலம் எடுத்துரைக்கிறார். சங்க காலத்தில் ஆடல் மரபு தொன்று தொட்டு இருந்து வந்துள்ளது. மதுரைக் கண்ணங் கூத்தனார், தமிழ்க் கூத்தனார், சேந்தன் கூத்தனார், உரையூர் முதுகூத்தனார், மதுரைத் தமிழ்க் கூத்தன் நாகன் தேவனார் போன்ற புலவர்களின் பெயர்களைக் கொண்டு மேற்கூறிய ஆடல் மரபுகளை அறிய முடிகிறது. இவர்கள் அனைவரும் மதுரையை ஒட்டிய பகுதிகளில் வாழ்ந்துள்ளனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. “சோணாட்டில் ஆதிமந்தியும் சேர நாட்டின் ஆட்டனத்தியும் ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதனும் ஆடற்கலை வல்லவர் எனச் சங்க இலங்கியங்கள் காட்டுகின்றன. கூத்தராற்றுப்படைக்குரிய இலக்கணமும் அப்பெயர்க்குரிய இலக்கியமும் ஈண்டுள்ளன. அரச மரபினரும், புலவருமாகப் பயின்றகலை இக்கலை என்பது நினைத்தற்குரியது. இதற்கு மாறாகச் சிலப்பதிகாரத்தில் ‘ஆடல்மகள்’ என இகழப்படுதலைக் காணலாம். அரசும், புலமைக் குழுவினரும் போற்றிய இக்கலை இடைக்காலத்தில் மதிப்பிழந்ததென்பது புலனாகின்றது”[1] என்று சங்ககால ஆடல் கலைகள் குறித்து விளக்குவார் கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன். ஆடலுக்குத் தாளமும் கருவியிசையும் இன்றியமையாதன. நரம்பிசைக் கருவிகள் வெப்பநிலை மாற்றத்திற்குத் தகுந்தாற்போல மாறுவன. வாடைக்காலத்தில் குளிர் யாழ் நரம்புகளிற் படிந்து மீட்டுவதற்கு உரியதாக இல்லாத நிலையில், ஆடுமகள் தன் மார்பகத்தின் உடற் சூட்டைக்கொண்டு சமநிலைப்படுத்தினாள் என நெடுநல்வாடை பகர்கிறது. இதனை,

"ஆடல் மகளிர் பாடல்கொளப் புணர்மார்
தண்மையில் திரிந்த இன்குரல் தீந்தொடை
கொம்மை வருமுலை வெம்மையிற் றடைஇக்
கருங்கோட்டுச் சீறியாழ் பண்ணுமுறை நிறுப்ப" (நெடு.67-70)

என்ற அடிகள் உறுதிபடுத்துகின்றன. அக்காலத்தில் ஊர்கள் தோறும் விழா நடத்துதல் இயல்பு. வருவாய்க் கருதிய பாணர், பொருநர், விறலியர் முதலானோர்கள் அவ்விழாவிற்குச் சென்று ஆடல் நிகழ்த்தியுள்ளனர். இவ்வாடல் தெருவிடத்தும், ஊர்ப்பொது மன்றிடத்தும் நிகழ்ந்துள்ளது. இதனை,

"சாறு கொள் ஆங்கண் விழவுக்களம் நந்தி,
அரிக் கூட்டு இன் இயம் கறங்க, ஆடுமகள்,
கயிறு ஊர் பாணியின் தளரும் சாரல்
வரை அர மகளிரின் சா அய், விழை தக" (குறி.192-195)

என்று குறிஞ்சிப்பாட்டு குறிப்பிடுகிறது. விழாக் கொள்வதற்கு உரிய இடங்களைக் கொண்ட அகன்ற ஊர்களில், விழா நடைபெறும் களத்தில் மேம்படச் சென்று, அரித்தெழும் ஓசையையுடைய இனிய இசைக்கருவிகள் ஒலிப்ப ஆடுகின்ற மகள், கழாய்க் கயிற்றின் மீது ஏறி ஆடியுள்ளாள். இவ்வாறு கயிற்றின் மீது நின்றாடுவதை ஆரியக்கூத்து என்பர். இக்கூத்தாடும் முன் இரு பக்கமும் மூங்கில் குச்சிகளை (கழைகள்) நடுவர். மூங்கில்களில் இரண்டு மேற்புறங்களையும் இணைத்துக் கயிறு கட்டுவர். கீழே பெண்கள் பறை ஒலியினை எழுப்புவர். மூங்கிலின் மேலே உள்ள கயிற்றில் ஆரியன் தன் கவனத்தை முழுவதும் ஒருமுகப்படுத்திக் கயிற்றின் ஒரு முனையிலிருந்து மறு முனைவரை கீழே விழாமல் கைகளை விரித்து உடலைக் சமனிலைப்படுத்தி நடந்து சென்று வித்தை காட்டுவான். கீழே கூடியிருக்கும் மக்கள் ஆரியனின் கழைக் கூத்திற்கு மதிப்புக் கொடுத்து பொருளுதவி செய்வார்கள். ஆரியக்கூத்து பற்றி,

"…………………………...... ஆரியர்
கயிறு ஆடு பறையின் கால்பொரக் கலங்கி" (குறுந்.7:3-4)

என்று குறுந்தொகை குறிப்பிடுகிறது. மூங்கிலின் மேல் ஏறி ஆடும் போது கொட்டப்படும் பறையின் ஒலியைப் போல, வாகை மரத்தின் நெற்றுக்கள் ஒலி எழுப்பின எனச் சுட்டுகிறது. திருவிழாக் காலங்களில் நிகழ்த்தப்பட்ட ஆரியக் கூத்தினைத் தமிழகக் கூத்தர்களில் சிலர் தம் முழு நேரத் தொழிலாகக் கைக்கொண்டனர். நாளடைவில் இவர்களே 'கழைக் கூத்தாடிகள்' எனக் குறிக்கப்பட்டனர்.

சங்க காலத்திற்குப் பின் தோன்றிய சிலப்பதிகாரத்தில் பதினோரு வகையான ஆடல்கள் பற்றி குறிக்கப்பெற்றுள்ளன. இந்திரவிழாவின் பொழுது பதினோரு வகையான ஆடல்களை மாதவி ஆடியதாக இளங்கோவடிகள் குறிப்பிட்டுள்ளார். பாண்டரங்கம், கொடுகொட்டியாடல், மரக்காலாடல், பாவைக்கூத்து, துடிக்கூத்து, குடையாடல், அல்லியக்கூத்து, குடக்கூத்து, மல்லாடல், பேடிக்கூத்து, கடையக்கூத்து என்பன அவை. அவற்றுள் முதல் ஆறும் நின்று ஆடுவது. பின்னய ஐந்தும் வீழ்ந்து ஆடுவது என்று குறிப்பிடுவர். இது ஆடற்கலையின் பிற்கால வளர்ச்சியைக் காட்டுகிறது.

ஆடல் வகைகள்

‘தமிழர் சால்பு’ என்ற நூலில் சு.வித்தியானந்தன் சங்ககாலத்திற்குரிய ஆடல் முறைமைகளை நான்கு வகையில் அடக்கிக் கூறுவர். அவை, 1. நாட்டுக்கூத்து 2. சமயச்சடங்குக்குரிய ஆடல் 3. பேய் ஆடல் 4. போர்க்கள ஆடல் என்பன.

நாட்டுக்கூத்து

தமிழ் இலக்கியங்கள் நாட்டுப்புறப் பாடல் வடிவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோன்றியவை என அறிஞர்கள் பலர் ஆய்ந்து விளக்கியுள்ளனர். இத்தகைய நாட்டுப்புறத் தன்மை கொண்ட சங்கப்பாடல்களில் நாட்டுக்கூத்து பற்றிய செய்திகள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. இந்நாட்டுக்கூத்து வடிவங்களில் ஒன்றான வள்ளிக்கூத்து பழமை வாய்ந்தது. இதனை,

“வாடா வள்ளியின் வளம்பல தரூஉ
நாடுபல கழிந்த பின்றை” (பெரும்.370-371)

என்று பெரும்பாணாற்றுப்படை குறிப்பிடுகிறது. வாடுங் கொடியினையுடைய வள்ளியல்லாத வள்ளிக்கூத்தின் வளம் பலவற்றையும் பெற்ற பட்டணம் எனக் கூறுகிறது. இக்கூத்து ‘இழிந்தோர் காணுங் கூத்து’ என்று கூறப்படுகிறது. இஃது ஆண்பாற்கும் பெண்பாற்கும் பொதுவாயினும் இதனைப் பெண்களே பெரும்பாலும் ஆடுவர். ஆடும்பொழுது நாட்டுக்கு வளமும் கொற்றமும் கொணர்ந்த வள்ளியின் பெருமைகளைப் பாடுவர்.

குரவைக்கூத்து

பண்டைத் தமிழ்க் கூத்துவகையுள் குரவையும் ஒன்று. குரவை, களிநடனம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை ஆகியவற்றை விநோதக் கூத்து வகைகளாகக் கருதுவர். போர்க்காலத்தில் ஆடப்படும் குரவைக்கூத்தில் கோபமும், வீரமும் மிகுந்திருக்கும். இதனைச் ‘சினமாந்தர்

வெறிக்குரவை’ (புறம்.22:22) எனக் கூறுகிறது. போரில்லாத காலங்களில் குரவை அமைதியாக நிகழும். இது ‘தண் குரவை’ எனப்படும். இதனை,

“திண்திமில் வன்பரதவர்
வேப்புடைய மட்டுண்டு
தண்குரவைச் சீர்தூக்குந்து” (புறம்.24:6-8)

எனப் புறநானூற்றுப் பாடலடிகள் எடுத்துரைக்கின்றன. தீங்கு நிகழுமோ என்ற அச்சம் அலைக்கழிக்கும் வேளையில் தீங்கு நிகழாமல் காக்கும் ‘காப்பு’ ஆகவும் குரவையைக் கருதினர். குடத்துப்பால் உறையாமை, இமிலேறு கண்ணீர் சொரிதல், வெண்ணெய் உருகாமை, மறி மடங்கி ஆடாமை முதலான தீ நிமித்தங்களால் ஏதேனும் தீங்கு நேருமோ என ஆயர்கள் அஞ்சினர். எனவே தீங்கு நிகழாத வண்ணம் ஆயர்கள் அனைவரும் ஒன்று சேர்ந்து குரவைக் கூத்தாடினர் என்று சிலம்பு பகரும். “பண்டைய கூத்துகளில் குரவைக்கூத்து முக்கியமானது. பழம் இலக்கியங்களில் அதிகம் பேசப்படுவது. இக்கூத்து அய்த்தல், தழுவுதல், முளைதல், தூங்குதல், நிற்றல் என்னும் சொற்களின் அடைமொழிகளுடன் கூறப்படுவது. ஆராவாரம் மிக்க இக்கலையைப் பார்த்தவர்கள் பாமரர்கள் என்பதும் குறிப்பிடத்தகுந்தது. இக்கூத்து முதலில் குறிஞ்சி நிலத்தில் பொழுதுபோக்கு வழிபாடு அம்சமாக உருவாகி பிற நிலங்களுக்கும் பரந்திருக்கிறது. குறவர் அவை என்பது குரவைக்கூத்து ஆனது என இதை விளக்குவர். குரவை என்பது குரவையிலிருந்து தோன்றிய சொல் என்ற கருத்து உண்டு”[2] என்று குரவைக் கூத்து குறித்து அ.கா.பெருமாள் கூறியுள்ளார். மலைவாழ் மக்களான குறவர்கள் இக்கூத்தினைப் பெரும்பான்மையாக ஆடியுள்ளனர். ஆண் பெண் இருபாலரும் இவ்வாட்டத்தில் பங்கு கொண்டுள்ளனர். இக்கூத்தினை ஆடும்போது கள் குடிப்பர் என மலைபடுகடாம் கூறுகிறது. இதனை,

“நறவுநாட் செய்த குறவர்தம் பெண்டிரொடு
மான்றோற் சிறுபறை கறங்கக் கல்லென
வான்றோய் மீமிசை யயருங் குரவை” (மலை.320-322)

என்ற அடிகள் புலப்படுத்தும். வானையளாவும் மலை உச்சிகளில் கட்குடித்த குறவர்கள் மான்தோற் சிறுபறையின் ஒலிக்கேற்பத் தம் பெண்டிரோடு குரவை ஆடினர் என்கிறது. பெரிய மலையின் கண்ணே தோன்றி வளைந்த மூங்கிலால் ஆக்கிய குழாயில் நிரப்பி முற்ற வைத்த கள்ளைப் பருகி, வேங்கை மரத்தையுடைய முன்றிலிலே குரவையாடியுள்ளனர். இதனை,

"……………….. பெருமலை

வாங்கடைப் பழனிய நறவுண்டு

வேங்கை முன்றிற் குரவையுங் கண்டே" (நற்.276:8-10)

என்ற பாடல் அடிகள் மூலம் உணரமுடிகிறது. இக்கருத்தினைப் புறநானூற்றுப் (129) பாடலும் குறிப்பிடுகிறது. குரவைக் கூத்தாடும் பொழுது ஒருவரை ஒருவர் தழுவியாடும் வழக்கம் இருந்துள்ளது. இதனை 'தழூஉ' என்று கூறியுள்ளனர். இத்தகைய தழூஉக் குரவையில் 'தலைக்கை தருதல்' என்றொரு முறையும் நிலவிவந்துள்ளது. தலைக்கை தருதலைத் 'தலைத் தருதல்' என்றும் குறிப்பிடுவர். ஆடவரும் பெண்டிரும் இரண்டிரண்டு பேராகத் தழுவி ஆடுவர். ஆடிய வண்ணம் தழுவும் தமது இணையை மாற்றுவர். ஒரே இணையோடு இறுதிவரை ஆடுவதில்லை. ஆட்டத்தின் போக்கில் பிணைகள் மாறிக்கொண்டிருக்கும். இதனைப் 'பல் பிணைத் தழீஇ' எனத் திருமுருகாற்றுப்படை (216) பகருகின்றது. அடுத்த பிணைக்கு மாறுவதற்கு முன் ஆட்டத்தின் தொடக்கத்தில் முதலில் கை பிணைந்து ஆடுதலைத் 'தலைக்கை தருதல்' என்றனர்.

குரவையில் எழுவர் நின்று ஆடுவர். இவர்கள் ஏழிசையின் உருவமாக கருதப்படுகின்றனர். இரண்டிரண்டு பேராக இணைந்து ஆடும் பொழுது மூன்று இணைகள் உருவாவர். ஒருவர் இணையின்றி தனியே இருக்க நேரிடும். தகுதியும், சிறப்பும், தலைமைத்தன்மை வாய்ந்த ஒருவர் எழுவரில் ஒருவரைத் தேர்ந்தெடுத்து கைபிணைத்து ஆடுதலைத் 'தலைக்கை தருதல்' எனக் குறிப்பிட்டிருக்கலாம் என எண்ண இடமுண்டு. அரசர்களுள் ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் மகளிர்க்குத் தலைக்கைத் தந்து ஆடியுள்ளான். இதனை,

"தழூஉப் புணை ஆக

சிலைப்புவல் ஏற்றின் தலைக்கை தந்து" (பதி.52:4-5)

எனப் பதிற்றுப்பத்து மொழிந்துள்ளது. முருகப்பெருமானே குரவைக் கூத்தில் பெண்களோடு தலைக்கைத் தந்தான் எனத் திருமுருகாற்றுப்படையும் கூறுகிறது.

குரவைக் கூத்தும் ஏழிசையும்

குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்னும் ஏழிசைகளின் உருவமாக எழுவர் நிறுத்தப்படுவர். குரல் நரம்பைச் சார்ந்து அதன் வலப்புறத்தில் தாரமும் இடப்புறத்தில் துத்தமும் நிறுத்தப்படும். துத்தத்தின் இடப்புறம் கைக்கிளை நிற்க வேண்டும். இளியின் இடப்புறம்

விளரியும் வலப்புறம் உழையும் நிறுத்தப்படும். குரலை மாயவனாகவும், இளியைப் பலதேவனாகவும், துத்தத்தை நப்பின்னையாகவும் கருதுவது மரபு என்பர். இந்த ஏழிசைக் கோவைகளும், கோளுக்கு உரிய வீடுகளில் நிறுத்திக் காண்பதை சிலப்பதிகார உரைமேற்கோள் குறிப்பிடுகிறது. இதனை,

''துலைநிலைக் குரலும் தனுநிலைத் துத்தமும்
நிலைபெறு கும்பத்து நேர்கைக் கிளையும்
மீனத்து உழையும் இடைநிலத்து இளியும்
மானக் கடகத்து மன்னிய விளரியும்
அரியிடைத் தாரமும் அணைவுறக் கொளலே''

(சிலம்பு.ஆய்ச்சி.உரைமேற்கோள்)

என்று அடியார்க்குநல்லார் எடுத்துரைத்துள்ளார். வெற்றியின் பொருட்டு குரவை நிகழ்த்தியதை,

''வென்ற கோமான் முன்தேர்க் குரவையும்
ஒன்றிய மரபிற் பின்தேர்க் குரவையும்''

(தொல்.பொருள்.7)

எனத் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகிறது. ''பெண்டிர்க்குரியதாகக் கூறப்பெற்ற குரவை ஈண்டு ஆடவர்க்காகியது. ஆடலும் பாடலும் ஆடவர் பெண்டிர் ஆகிய இரு பாலருக்கும் பொதுமையது எனினும், மகளிர்க்கே பெரும்பாலும் உரிய கலையாக வழிவழிப் பேணப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. மயிலின் சாயல், குயிலின் குரல், கொடியின் நுடக்கம், மானின் மருட்சி என இனையவெல்லாம் ஆடற்கலைக்கு மெருகூட்டும் இயல்பினவாக எண்ணப்பட்டனவாதலின் மகளிர் ஆடற்கலைக்குப் பெரிதும் உரியராயினர். போர்க்களத்தே மறம் சான்ற செயலனைத்தும் முடிந்த பின்றை ஆடலும் பாடலும் கூழடலும், பாதீடும் என அருளும் மென்மையும் அன்பும் கலந்த செயல்கள் மெல்லியல் தன்மைகளோடு வெளிப்படுகின்றன என்பதை இக்குரவையாட்டு காட்டுகின்றது. இறைவன் என்றெண்ணப்பெற்ற அரசனது வெற்றியை வீரர்கள் தேரின் முன்னும் பின்னுமாக ஆடிப் போற்றிய அவ்வழக்கே, கோயிலும் சமயமும் மக்கள் வாழ்க்கையிற் பேரிடங்களைப் பெற்றன. பின்னர் இறைவனது திருவீதியுலாவின் போது தேரின் முன்னும் பின்னுமாகக் கைகோத்துக் கொண்டு பாடுகின்ற வழக்கமாக மாறியது என்பது எண்ணுதற்குரியது''[3] என கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் குரவைக்கூத்தின் வளர்ச்சி நிலைகளைக் குறிப்பிடுகிறார்.

பிற நிலங்களில் குரவையாட்டு

குறிஞ்சி நிலத்திற்குரிய குரவைக்கூத்து நெய்தல் நிலத்திலும் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளது. இதனை மதுரைக்காஞ்சி,

"அருங்கடி வேலன் முருகொடு வளைஇ
……………………………………
மன்றுதொறு நின்ற குரவை" (மதுரை.611-615)

என்று கூறுகிறது. இப்பாடல் மருத நிலத்து மகளிரின் மகிழ்ச்சி மற்றும் ஊடலை வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளது. பதிற்றுப்பத்து மகளிர் மகிழ்ச்சியாய்க் குரவை ஆடியமையினைக் காட்ட, அகநானூறு தலைவியின் ஊடல் கருத்துக்குரிய காரணத்தை எடுத்துரைப்பதாக அமைகின்றது. தெய்வம் வேண்டி யாங்குக் காதல் மணம் கூட்டுதற்குக் குரவையயரும் வழக்கினைக் குறிஞ்சிக்கலி காட்டுகின்றது. 'நின் கோளொடு புணர்தற்கு உரையுறை தெய்வம் உவக்குமாறு யாம் குரவையாடுவம்' (கலி.39:26-29) என்பாள் தோழி. முல்லை நிலத்தில் குரவையாடிய செய்தியினைக் கலித்தொகை குறிப்பிடுகிறது. ஏறுதழுவல் நிகழ்விற்குப் பின் அவ்விடத்திலேயே வெற்றியைக் கொண்டாடும் முகமாய்க் குரவைக்கூத்து அயர்ந்துள்ளனர். இதனை,

"தண்ணுமைப் பாணி தளராது எழூஉக
பண்ணமைஇன் சீர்க் குரவையுள், தெண்கண்ணி,
………………………………..
முன்றம் பரந்தது உரை" (கலி.102:34-39)

என்று முல்லைக்கலி உணர்த்தும். 'முல்லை நிலத்து ஆயர்களும், அவர்களின் சுற்றங்களும் ஒன்று கூடி சிறுகுடியின் மன்றத்தின்கண் பண் அமைந்த இனிய தாளத்திற்கேற்ற குரவைக்கூத்து நிகழட்டும் என்றனர். குரவையுள் விளங்கிய கண்ணியையும், திண்ணிய தோளையும், வலிமையின் விளக்கத்தையும், மாயத்தை உடைய போர்த்தொழிலினையும், கரிய மேனியையும் அழகிய துவர் ஆடையினையும் உடைய பொதுவனையும் அழகிய முறுவலாளின் மென் தோளையும் பாராட்டினர். இதனால் சிறுகுடி மன்றத்திலே புகழ் பரந்தது. இனி மணஞ் செய்தற்காகத் தண்ணுமையின் ஓசை தாளந்தவராமல் எழுப்புவர்களாக என்று சுற்றத்தார்கள் கூறியுள்ளனர்' என உரை வகுப்பர். குரவைக்கூத்து குறித்து கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன், "குரவை என்னும் பழந்தமிழர் ஆடல் மகளிராலும், மைந்தராலும், இருபாலராலும், கதை தழுவியும், தழுவாதும் அகப்பொருளாயும் புறப்பொருளாயும், அரசனை வாழ்த்தியும், இறைவனைப்

போற்றியும், இன்ப எக்களிப்பிலும் துன்ப இளிதகவிலும் நானிலத்தும் நிகழ்த்தியதோர் கூத்தென்பதறியப்பட்டது. குரவையாடியதன் பயனாய் மாதரி மறுபிறவியில் அரவணைத் துயின்றோன் அடிபற்றி வழிபாடு நிகழ்த்தும் சேடக்குடும்பியின் மகளாயினர் என்று சிலப்பதிகாரம் (30:134) கூறும். மறுமைக் கண்ணும் நற்பதம் உய்ப்பதற்குரிய ஆடலாக இஃதுரை பெற்றது''[4] என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். குறிஞ்சி நிலத்தில் மட்டுமல்லாது பிற நிலங்களிலும் குரவை ஆடப்பட்டதை அறியமுடிகிறது.

இதேபோன்று பாலைநில மக்களிடையே பரவியிருந்த ஆடலைப் பற்றிப் பெரும்பாணாற்றுப்படை குறிப்பிடுகிறது. தமது வீட்டிலே சமைத்த இனிதாகிய நெல்லாற் செய்த கள்ளை உண்டு, வளப்பத்தினையுடைய மன்றிலே வலியையுடைய ஏற்றை அறுத்துத் தின்று, தோலை மடித்துப்போர்த்த வாயையுடைய மத்தளம் தங்களுக்கு நடுவே ஒலிக்க, வில்லுப் பயின்ற வலிபொருந்திய இடத்தோளை வலப்பக்கத்தே அசைத்துப் பகற்பொழுதில் மகிழ்ச்சியுடன் ஆடுவர். இதனை,

''இல்லடு கள்ளின் றோப்பி பருகி
மல்லன் மன்றத்து மதவிடை கெண்டி
……………………………………..
பகன்மகிழ் தூங்குந் தூங்கா விருக்கை'' (பெரும்.142-146)

என்ற வரிகள் உணர்த்தி நிற்கின்றன.

மயச்சடங்கிற்குரிய ஆடல் (வெறியாட்டு)

தமிழருடைய வழிபாட்டில் வெறியாட்டு முக்கிய இடம் பெற்றிருந்தது. முருக வழிபாடு பற்றிக் கூறப்படும் இடங்களில் இக்கூத்துக்கள் வருணிக்கப்படுகின்றன. இவ்வழிபாடுகளில் பூசாரிகள் இல்லை. வழிபடுவோர் இறைவன் தம்மிலே வந்து வெளிப்படுவான் என்னும் நம்பிக்கையுடன் கூத்தாடினர். குறமகள் கோடும் மணியும் நலிக்க யாவரும் அஞ்சத்தக்க முறையில் இசைக்கு ஏற்ப ஆடுவாள் என சங்க இலக்கியங்கள் சுட்டி நிற்கின்றன. தொல்காப்பியர்,

''வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன்
வேறியாட் டயர்ந்த காந்தளும்'' (தொல்.பொருள்.60:1-2)

என்று வெறியாட்டு பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார். இவ்வாட்டத்தில் கையில் வேலைக்கொண்டு கூத்தாடுவதனால் வேலன் எனப் பெயர் கொண்ட ஒருவன் முருகனை வாழ்த்தி விளிப்பான். இடுக்கண் யாவற்றிற்கும் முருகனே காலாக

உள்ளவன் என்று கொண்டு அவனை வழிபட்டு அவனை வேண்டுவான். இம்மரபை மதுரைக்காஞ்சிலும் (613-615) காண முடிகிறது. ‘அரிய அச்சத்தைச் செய்யும் வேலன் இடுக்கண் முருகனால் வந்ததெனக் கூறினான். தான் கூறிய அச்சொல்லின் கண்ணே கேட்டோரை வளைத்துக் கொண்டு, அரித்தெழும் ஓசையையுடைய இனிய வாத்தியங்கள் ஒலிக்க, கார்காலத்து மலராகிய குறிஞ்சியைச் சூடி, கடம்பு அணிந்த முருகனைச் செவ்விதாகத் தன் மெய்க்கண்ணே நிறுத்தி வழிபடுவான். அவ்வாறு வழிபட, மகளிர் தம்முட்டழவிக் கை கோத்து மன்றுகள் தோறும் நின்று குரவைக் கூத்து ஆடுவர்’ என்று கூறும். குறிஞ்சிநில மக்கள் வெற்றி வேண்டி ஆடும் வெறியாட்டு காந்தள் எனப்பெற்றுப் புறத்திணைப் பாற்படும். காமப் பெருட்டாய் நிகழுகின்ற காலத்துக் குறிஞ்சித்திணைப் பாற்படும். அகப்பொருளின் கண் வேலனே வெறிக்கூத்து நிகழ்த்துவான்; புறப்பொருளிள் கண் வேலனன்றியும் வேட்டுவமகளும் வெறியாடல் நிகழ்த்துவாள்.

“வெறியாட்டயர்ந்த காந்தள்” (தொல்.பொருள்.63)

“வெறியாட்டிடத்து வெருவின் கண்ணும்” (தொல்.பொருள்.109)

என்று தொல்காப்பியம் சுட்டும். புறத்தில் வெறியாடல் சிறுபான்மைத்தாகும் என அறிஞர்கள் மொழிவர். தமிழகத்தில் நீலகிரி மாவட்டத்தில் உதக மண்டலத்தில் ‘குருசடி’ என்னும் இடத்திற்கு அருகில் உள்ள இடத்தைக் ‘காந்தள்’ என்றுதான் இன்றும் வழங்கி வருகின்றனர். குறிஞ்சி நிலமான உதகையில் வெற்றியின் பொருட்டு ஆடப்பெறும் வெறியாட்டான ‘காந்தள்’ இந்த இடத்தில் நிகழ்ந்திருக்கலாம். எனவேதான் இந்த இடம் இன்றளவும் ‘காந்தள்’ என்றே வழங்கப்பட்டு வருகின்றது.

வெறியாட்டின் நோக்கம்

ஐங்குறுநூற்றில் ‘வெறிப்பத்து’ என ஒரு பகுதி உண்டு. அப்பகுதியில் தலைமகளின் பொலிவற்ற நிலைக்கு முருகனே காரணமெனக் கொண்டு நோயின் காரணத்தை அறிவதற்கு வேலன் முருகனைப் பேணுவான் எனக் குறிப்பிடுகிறது. இதனை,

“கறிவளர் சிலம்பிற் கடவுள் பேணி
யறியா வேலன் வெறியெனக் கூறும்” (ஐங்.243:1-2)

என ஐங்குறுநூற்றின் அடிகள் கூறும். ‘மெல்லிய தோளை மெலியசி செய்த துன்பம் வெற்றியையுடைய முருகக்கடவுளால் வந்ததென்று வேலன்

சொல்லுவான்' என குறுந்தொகையும் (111) குறிப்பிடுகிறது. 'வெள்ளிய பனந்தோட்டினைக் கடப்ப மலரோடு சூடி, இனிய சீர் அழகியதாக அமைந்த தாளத்தோடு பொருத்தி, முருகக் கடவுளின் பெருமை புகழினைத் துதித்து, வேலன் வெறியாடுவான்' என அகநானூறு (98) குறிப்பிடுகிறது. ''பண்டைத் தமிழ்த் திணை நிலமக்களின் அகவாழ்க்கைப் பேற்றின் அறிவார்ந்த ஒரு பழக்கம் இவ்வெறியாட்டாகும். குறிகேட்டல், கணிபார்த்தல் என்றாற்போல இதனை எளிய வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளாகக் கருதல் ஆகாது. பருவத்தில் மதர்த்த இளமை அவாவிய நெறியெல்லாம் கிளைத்துச் செலாவாறு தகைத்து நிறுத்தம் தாயர் பருவ நிலை மாற்றங்களை, உடல் நாடிகளை, மன ஓட்டங்களை அறிந்துகொளற் கெடுத்த உத்தியே வெறியாட்டாகும். கட்டுப்பார்த்தல், கழங்கு நோக்கல், வெறியாடல் என்றின்ன வகையான தாயார் கணிப்புப் படிப்படியே நிகழும். அக்காலைக் கடல் போற் காமம் உழந்தும் தலைவி தன்னைப் புறங்காட்டாது கரந்து நிற்பள்; இரண்டறி கள்வியாகத் துலங்குவள். அப்போது அடுத்தது காட்டும் பளிங்காகாது அவள் மனம் உருவங்கரக்கும் பளிங்கறையாகும். இன்னகாலத்தில் அவளது கட்டுகளை மீறி உடற்கூறு சிலச்சில நலிவு மெலிவுகளைக் காட்டுமன்றே; அக்கால் கட்டும், கழங்கும் வெறியும் வினவப்பெறும். அப்போது தலைவி உளவெல்லாம் கரந்து நிற்பினும் தோழி குறிப்பான் தாயாருக்கு அறத்தொடு நிற்பள்: வெளிப்பட அறையவும் செய்குவள். பின்னர்க் களவு முடியவும் கற்புத் தொடங்கவும் ஆவண நிகழும். தலைவியின் உடற்கூறுகளில் மாற்றம் நிகழ்தற்கான காரணங்களை உளநோக்கி (Psychoanalyst) போல வெளிக்கொணர முயலும் தாயின் அறிவார் முயற்சியான வெறியாட்டை அறிஞர் பிராய்டு மேற்கொண்ட மருத்துவ முறையோடு எண்ணிப்பார்க்க அதன் திட்பம் விளங்கும்''[5] கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் விரிவாகப் பேசியுள்ளார். எனவே வெறியாட்டு என்பதை தாயார் மேற்கொள்ளும் மருத்துவ முறையாகக் கொள்ளலாம். இத்தகைய கூத்தாட்டுக்கள் நிகழும் பொழுது முருகன் வழிபடுகின்ற ஒருவரில் வெளிப்படுவான். அவன் எவரிலேனும் இவ்வாறு வெளிப்பட்டுத் தான் கூற வேண்டியவற்றைக் கூறுவான். தமிழ் நாட்டிலும் ஈழத்து வடக்குக் கிழக்குப் பகுதிகளிலும் இவ்வாறு தெய்வங்கள் வெளிப்பட்டுத் தோன்றும் என்ற நம்பிக்கை மக்களிடையே இன்றும் இருக்கின்றது. பேதி, அம்மை முதலிய நோய்கள் நிலவுகின்ற காலங்களில் மக்கள் யாவரும் ஒன்று சேர்ந்து கடவுளைப் பரவி நிற்பார்கள். திடீரென அவர்கள் ஒருவரில் தெய்வம் வெளிப்பட்டுத் தான் கூறவேண்டியதைக் கூறும். இன்று ஏற்படும் பேதி, அம்மை போன்ற நோய்களின்

பொருட்டு தோன்றும் சாமியாட்டங்களைப் போன்றே, சங்க காலத்தில் தலைவிக்கு ஏற்படும் பசலையின் பொருட்டு வெறியாட்டு நிகழ்ந்துள்ளது.

பேய் ஆடல்

குரவைக் கூத்து போன்று துணங்கைக் கூத்தும் சிறப்பு வாய்ந்தது. வீரர்கள் இறந்த களங்களில் பேய் மகளிர் துணங்கை ஆடுவர். துணங்கைக் கூத்து ஆடும் பெண் பேய்போல காட்சியளிப்பாள். முடக்கிய கைகளை இடுப்பில் அடித்துக்கொண்டு காண்போரை அச்சத்திற்கு உட்படுத்தும் விதமாய் இக்கூத்து ஆடப்பெறும். இதனை,

''அவையிருந்த பெரும் பொதியிற்
கவையடிக் கடுநோக்கத்துப்
பேய்மகளிர் பெயர்பாட'' (மதுரை.161-163)

என்று மதுரைக்காஞ்சி குறிப்பிடும். தம்முடைய முடக்கிய கைகளினால் இடுப்பை அடித்துக்கொண்டு, சான்றோரால் கைவிடப்பட்ட பெரிய அம்பலங்களிலே இரட்டையான அடியையும் கூரிய பார்வையையுடைய பேய் மகளிர் உலாவி ஆடியுள்ளனர்.

செந்நெற் போர்கள் சிலம்பி நூலாற் சுற்றப்பட்ட காட்சி துணங்கைப் பூதம் துகிலுடுத்தது போல் இருந்தது என்று கடியலூர் உருத்திரங்கண்ணனார் பெரும்பாணாற்றுப்படையில் (235-237) குறிப்பிடுகிறார். அவரே துணங்கைக் கூத்தாடும் இறைவிக்கு அணங்குப்பேய் கைநொடித்துச் சொன்னாற் போல' என்ற உவமையும் (பெரும்.458-460) கையாண்டுள்ளார். விழா முரசம் கேட்கும் மறுகுகளில் துணக்கைக் கூத்து நிகழும் என மதுரைக்காஞ்சி குறிப்பிடுகிறது. இதனை,

''முழவிமிழு மகலாங்கண்
விழவுநின்ற வியன்மறுகிற்
துணக்கை'' (மதுரை.327-329)

என்ற வரிகள் உணர்த்துகின்றன. மேலும், நெடுஞ்செழியனின் பகைவர் நாட்டிலே, விளங்குகின்ற வளையினையும் மடப்பத்தினையுமுடைய மகளிர் துணங்கைக் கூத்தாடுவதை மறந்திருந்தனர் என மதுரைக்காஞ்சி (159-160) சுட்டும். மகளிர் தம்முள் தழுவியாடும் இக்கூத்தில் ஆடவர் அவர்கட்கு முதற்கை கொடுத்தல் வழக்கம். இதனை,

''முழாவிமிழ் துணக்கைக்குத் தழூஉப்பணை யாகக்
சிலைப்புவல் லேற்றிற் றலைக்கை தந்துநீ

நளிந்தனை வருதலுடன்றன ளாகி'' (பதிற்.52:14-16)

என்ற பதிற்றுப்பத்தின் வரிகள் உணர்த்தும். முழவு ஒலிக்கேற்ப மகளிர் ஆடும் துணங்கைக் கூத்திற்குத் தழுவுதலையுடைய தெப்பமாக, முழங்குதலில் வல்ல ஏற்றைப் போல முதற்கையைக் கொடுத்து அரசன் ஆடுவானெனக் கூறுகிறது. ''குரவையின் உள்ள மென்மையும் ஒயிலும் துணங்கையில் இல்லை. களித்தும் குதித்தும் ஆடும் துணங்கையாட்டு வீரநிலைக் காலமதுகை காட்டும் வென்றியாட்டாக இருந்து பின் மகளிரும் மைந்தருமாகக் கை பிணைந்து ஆடிய ஆட்டமாக மாறியிருக்கிறது. பேய்கள் ஆடிய ஆட்டமாக இதனைப் புலவர் பலர் பாடல் நினைத்தற்குரியது''[6] என்பர். எனவே, துணங்கைக்கூத்து ஆரம்பத்தில் பேய் ஆட்ட வகையைச் சார்ந்ததாக இருந்துள்ளது எனத் துணியலாம்.

போர்க்கள ஆடல்

போர்க்களத்தில் துணங்கை, குரவை முதலிய ஆடல்கள் ஆடப்பெற்றுள்ளன. கதவுகளைக் காக்கும் திரண்ட கணைய மரத்தைப் போன்ற திணிந்த கையை உயர வீசிப் பிணங்கள் நிறைந்த போர்க்களப் பரப்பில் துணங்கைக் கூத்து ஆடியுள்ளனர். இதனை,

''கதவங் காக்குங் கணையெழு வன்ன
நிலம்பெறு திணிதோ ளுயர வோச்சிப்
பிணம் பிறங் கழுவத்துத் துணங்கை யாடி'' (பதிற்.52:10-12)

என்ற வரிகள் விளக்குகின்றன. இப்பாடல், தம் பகைவரது பகை கெட்டோடவும், அரசர் போர்க்களத்தில் இறப்பவும் கொன்று கையை வீசித் துணங்கைக் கூத்தாடிய வீரர்களைப் பற்றியும் குறிப்பிடுகிறது. வெற்றி உண்டாதற்குக் காரணமான முரசம் ஒலிப்ப வாளை உயர வீசி, விளங்குகின்ற ஆபரணங்களை அணிந்து, பொன்னாற் செய்த உழிஞைப் பூவைச்சூடிப் பகைவர் அழிந்து கெட்ட போர்க்களத்தில் அரசன் ஆடுவான் எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. இதனை,

''வென்ற கோமான் முன்றேர்க் குறவை'' (தொல்.பொரு.76:5)

என்று தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகிறது. தேரின்கண் வந்த அரசர் பலரையும் வென்ற வேந்தன் வெற்றிக்களிப்பாலே தேர்த்தட்டில் நின்று போர்த்தலைவரோடு கைபிணைந்தாடும் குரவைக்கூத்தைப் பற்றி கூறுகிறது. ஆகவே துணங்கை, குரவை ஆகிய இரண்டு கூத்து வகையும் போர்க்கள ஆடலாகவும் ஆடப்பெற்றுள்ளமை புலப்படுகிறது.

சங்ககால நாடகக் கூறுகள்

சங்க இலக்கியங்களில் நாடகம் நடைபெற்ற செய்திகள் குறித்து நேரடியான பதிவுகளைக் காணமுடியவில்லை. நாடகத்தின் தன்மைகளை ஒத்த கூறுகளை ஆங்காங்கே காணமுடிகிறது. ‘நாடகம்’ என்ற சொல் தொல்காப்பியத்தில் ஒரு இடத்தில் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை,

“நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்” (தொல்.அகத்.53)

என்ற நூற்பா உணர்த்தும். தொல்காப்பியர் காலத்தில் நாடக வழக்கு, உலகியல் வழக்கு என்ற இரு வழக்குகள் இருந்துள்ளது. அரண்மனையில் மன்னருக்கும் மன்னரைச் சார்ந்தவர்களுக்கும் வெளிப்படுத்தப்பட்ட கலைகள் ‘வேத்தியல்’ எனப் போற்றப்பட்டன. பொது மக்கள் முன்னிலையில் நிகழ்ந்த கலைகள் ‘பொதுவியல்’ எனக் கொள்ளப்பட்டன. ஆடல் மகளிரின் ஆடல் பாடல்களைக் கண்டும் கேட்டும் நுகரும் மன்னர்களின் இன்ப விளையாட்டைப் ‘பண்ணை’ எனத் தொல்காப்பியம் கூறும். இதனை,

“பண்ணைத் தோன்றிய பொருள்” (தொல்.பொருள்.1)

என்ற நூற்பா மூலம் அறிய முடிகிறது. சங்ககாலப் பலவகைக் கூத்தில் முதன்மையாகச் சுட்டத்தக்கன 1. வெறியாட்டு 2. குரவை 3. துணக்கை மூன்றும். அம்மூன்றோடு 4. துடி 5. ஒள்வாள் அமலை 6. நூலில் ஆட்டு 7. புலிநோக்கு உறழ்நிலை 8. குழாய்க்கூத்து 9. கயிற்றுக் கூத்து (ஆரியக்கூத்து) 10. பொய்தல் 11. அம்பா ஆடல் 12. அமர்ந்தாடல் 13. ஓசையாடல் 14. தோல்பாவைக்கூத்து 15. அல்லிப்பாவைக்கூத்து 16. வெறிகொள் பாவைக்கூத்து 17. தெற்றி ஆடல் 18. சாலினி ஆடல் 19. அடிபெயர்ந்தாடல் 20. மையாடல் 21. பேயாடல் 22. பெருங்கருங்கூத்து 23. பேடியாடல் 24. (பிற்காலப்) பூவைநிலைக்கூத்து 25. எழுத்து நிலை மண்டபக் கூத்துகள் என மொத்தம் 25 கூத்து வகைகளைக் கூறலாம்” என்று கூத்துக்களின் வகைகளைப் பற்றி வெ.மு.ஷாஜகான் கனி கூறியுள்ளனார். முதன்மைக் கூத்துகள் தவிர்த்த பிற கூத்து வகைகள் சங்ககாலத்தில் இருந்துள்ளன.

விநோதக்கூத்து ஆறனுள் கரணக்கூத்து என்பதும் ஒன்று என்று அடியார்க்குநல்லார் கூறுவார். இது தற்காலத்தில் இல்லை. கூத்து என்ற சொல் அருகி வழங்கிய சங்க காலத்தில், ‘விழவு’ என்ற சொல்லே கூத்தினைக் குறித்தப் பெருவழக்காக 92 இடங்களில் பயன்பட்டுள்ளது. அது

திருவிழாவினைக் குறித்ததன்று. ‘சாறு’ என்ற சொல்லே திருவிழாவைக் குறித்தது. அன்றைக் காலத்தில் விழவு எனப் பெயரிய 21 கூத்துகள் சங்கப்பாடல்களில் காணப்படுகின்றன. அவை, 1. அந்திவிழவு / உவகைக்கூத்து ஆட்டு 2. ஆடியல் விழவு / ஆடுதுவன்று விழவு 3. இந்திர விழவு 4. உயர்ந்தவன் விழவு / ஏடியா விழவு / பொய்யா விழவு / மடியா விழவு 5. உள்ளி விழவு 6. ஒலித்தலை விழவு 7. கறங்கிசை விழவு / மடியா விழவு 8. காமவேள் விழவு / வில்லவன் விழவு 9. சீர்கெழு விழவு 10. சேரி விழவு 11. தீநீர் விழவு / பெருந்துறை விழவு 12. தெய்வ விழவு 13. நன்மாண் விழவு 14. பலபூ விழவு / பூந்தொடை விழவு 15. பாவை விழவு 16. போ விழவு 17. மள்ளர் விழவு 18. முந்நீர் விழவு 19. வதுவை விழவு 20. வாளுடை விழவு 21. வேண்கை விழவு என்பனவாகும். சங்ககாலப் பலவகைக் கூத்துகள் என்ற பொதுநிலையில் 25 கூத்துக்களையும், விழவு எனப் பெயரிய வகையில் 21 கூத்துக்களையும் கூறியுள்ளனர். ஆக சங்ககாலத் தமிழ் நாடகங்கள் என மொத்தம் 46 நாடக வகைகளைக் குறிப்பிடலாம். ஆய்வுகள் மேலும் தொடரும் போது, இன்னும் பல நாடக வகைகளை இனங்காண முடியும்.

> ‘‘இருவகைக் கூத்தின் இலக்கண மறிந்து
> பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்துப்
> பதினோ ராடலும் பாட்டும் கொட்டும்
> விதிமான் கொள்கையின் விளங்க அறிந்தாங்கு’’ (சிலம்பு.3:12-15)

என்ற சிலப்பதிகார அடிகளுக்கு அரும்பதவுரைகாரர் தேசி, மார்க்கம் என்ற இரண்டனுள் அடக்கிக் கூறுவர். அடியார்க்குநல்லார் ‘இருவகைக் கூத்தாவன:- வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து, வேத்தியல், பொதுவியல்; வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக் கூத்து, சாந்திக் கூத்து, விநோதக் கூத்து; ஆரியம், தமிழ்; இயல்புக் கூத்து, தேசிக் கூத்தென பல வகையின என்பார். இவற்றை விரிந்த நூல்கறிற் கண்டு கொள்க’ என்று உரை வகுத்துள்ளார்.

நாடகக் கூறுகள்

சங்ககால நாடகக் கூறுகள் பற்றி ஆய்ந்த அ.கா.பெருமாள், ‘‘சங்ககாலப் பாட்டும் தொகையும் நூற்களில் நாடகக் கூறுகள் உள்ளன என்பது பொதுவான, கருத்து. ஒருவர் அடுத்தவருக்குக் கூறுவது, ஒருவர் தனக்கே கூறுவது, ஒருவர் அடுத்தவரின் முன்னே தன்னிடம் கூறிக் கொள்வது என்ற நிலையில் எல்லா பாடல்களும் அமைந்திருக்கின்றன. ஆசிரியர் கூற்றாக அமைந்த அகப்பாடல்கள் இல்லை. பிற நூல்களைவிட கலித்தொகையில் நாடகத் தன்மை அதிகம்.

தலைவன் தோழி உரையாடல்களாக 64 பாடல்களும், தலைவி தோழி உரையாடல்களாக 61 பாடல்களும் உள்ளன. யாப்பு அமைப்பு கூட நாடகப் பாங்குடையது (தரவு, தாழிசை, தனிச்சொல், சுரிதகம்)”[7] என்று கூறியுள்ளார். சங்ககால நூலான மலைபடுகடாமில் ஓர் அரசகுடியின் வரலாறு நாடகமாகச் சுட்டப்பெற்றுள்ளது. இதனை வெளிப்படையாகக் காணமுடியாவிட்டாலும், நுண்ணிதின் நோக்கும் போது உணர முடியும். இவற்றைக் கொண்டு தமிழ் நாடக மரபின் நிகழ்முறையினை ஓரளவேனும் அறியமுடிகிறது. இதனை,

“……………………… யானைத்
தாதெருத் தகைந்த முற்ற முன்னி
மழையெதிர் படுகண் முழவுகண் இகுப்பக்
கழைவளர் தூம்பின் கண்ணிடம் இமிர
மருதம் பண்ணிய கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்
நரம்புமீது இறவாது கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்
நரம்மீது இறவாது உடன்புணர்ந்து ஒன்றிக்
கடவது அறிந்த இன்குரல் விறலியர்
தொன்றொழுகு மரபில் தம்மியல்பு வழாஅது
அருந்திறற் கடவுள் பழிச்சிய பின்றை
விருந்திறற் கடவுள் பழிச்சிய பின்றை
விருந்திறற் பாணி கழிப்பி நீண்மொழிக்
குன்ற நல்லிசைக் சென்றோர் உம்பல்
இன்றிவன் செல்லாது உலகமொரு நிற்ப
இடைத்தெரிந்து உணரும் பெரியோர் மாய்ந்தெனக்
கோடைக்கடன் இறுத்த செம்ம லோய்என
வேன்றிப் பல்புகழ் விறலோடு ஏத்தி” (மலை.531-544)

என்ற வரிகள் எடுத்துரைக்கின்றன. இதில் சங்ககாலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட நாடக மரபுகள் சுட்டப்பெற்றுள்ளன. இதில்,

1. ‘தாதெரு’ எனப்படும் யானைச் சாணத்தால் தெளித்துத் திடப்படுத்தப்பட்ட முற்றத்தில் கூத்து நிகழ்ந்தது.
2. முழவு (தோல்கருவி) முதலில் முழங்கியது.
3. தூம்பு (நெடுங்குழல் - துளைக்கருவி) அடுத்து ஒலித்தது.
4. சீறியாழ் (நரம்புக்கருவி) மூன்றாவதாக இசைக்கப்பட்டது.
5. யாழில் மருதப்பண் (கோடிப்பாலை) மீட்டப்பட்டது.
6. (காலை நேரத்திற்குரிய மருதப் பண்ணியல்) விறலியர் இனிய குரலெடுத்துப் பாடினர்.

7. நாடகத்தின் தொல்மரபின் இயல்பு கெடாமல் கடவுளை வணங்கிப்பாடி ஆடினர்.
8. அதன்பின் புதிய பாடல்கள் தாளக்கணக்கோடு பாடப்பட்டன.
9. அதன்பிறகே நாடக நிகழ்வு தொடங்கியது.
10. அரசனை, ‘கூறிய வஞ்சினம் குன்றாத புகழ்க் குடியின் வழி வந்தவனே! நின் முன்னோர் மாய்ந்துவிட்டாலும் அவர் வழியில் கொடைக்கடன் செலுத்தும் செம்மலே! என்று புகழ்ந்து அரசனது முன்னோரின் வெற்றி வரலாற்றை விறலியோடு நாடகமாக நடித்தது முதலான கூறுகள் குறிக்கப்பட்டுள்ளன.

நாடகம் தொடங்கும் முன் செய்யப்படும் வேலைகளையும், அதன் பின் நாடகம் நிகழ்த்திய முறைமைகளையும் இவண் தெளிவாக உணர முடிகிறது. இப்பழங்கால நாடக மரபுகள் இன்று தெருக்கூத்து முறைகளில் நிலை கொண்டுள்ளதை அறியமுடிகிறது. எனவே சங்க இலக்கியப் பாடல்களில் நாடகத் தன்மைகள் உள்ளதை உணர முடிகிறது.

பாணனின் நாடக நிகழ்வு

கூத்தர்களைப் போலவே பாணர்களும் நாடகம் நிகழ்த்தியதற்கான சான்றுகளைக் காண முடிகிறது. முழவு, யாழ், தூம்பு (வங்கியம்), பதலை, சிறுபறை முதலிய இசைக்கருவிகளை விறலியர் இசைக்க, பாணன் முறையாக இருபத்தொரு துறைகளையும் இசைத்து நாடகம் நடத்தியுள்ளான். இதற்கு,

‘‘பாடுவல் விறலியோர் வண்ணம், நீரும்
முண்முழா வமைமின் பண்யாழ் நிறுமின்
கண்விடு தூம்பின் களிற்றுயிர் தொடுமின்
எல்லரி தொடுமின் ஆகுளி தொடுமின்
பதலை யொருகண் பையென இயக்குமின்
மதலை மாக்கோல் கைவலந் தமினென்று
இறைவ னாகலிற் சொல்லுபு குறுகி
மூவேழ் துறையும் முறையுளிக் கழிப்பி’’ (புறம்.152)

என்ற பாடலைச் சான்றாகக் கூறலாம். இப்பாடலில் விறலியர்களின் குலத் தலைவனான பாணன் விறலியர்களுக்குக் கட்டளையிடுகிறான். பாணன் வண்ணம் பாடுகிறான். அவன் பாட்டுக்குப் பின்னணி இசைகளைப் பல்வேறு வாத்தியங்களால் விறலியர்கள் அமைக்கின்றனர். ‘யான் பாடுவேன் ஒரு வண்ணம். நீங்கள் முழாவின் கண்ணே மார்ச்சுனையை இடுமின். யாழிலே பண்ணை நிறுத்துமின். கண் திறக்கப்பட்ட தூம்பாகிய களிற்றினது கைபோலும்

வடிவையுடைய பெருவங்கியத்தை இசையுங்கள். சல்லியை வாசியுங்கள். சிறுபறையை அறையுங்கள். பதலையயில் ஒரு முகத்தை மெல்லெனக் கொட்டுங்கள். கரிய கோலை என் கையில் தாருங்கள்' என்று பாணன் கூறியுள்ளான். நாடகம் காண்பவன் அரசனாதலாலே சொல்லும் ஒவ்வொரு முறையும் அவனை நெருங்கி முன்சென்று ஆடி (சொல்லுபு குறுகி), இருபத்தொரு துறையையும் முறைப்படி பாடி ஆடி முடித்தான் என்பதை இப்பாடல் மூலம் அறியமுடிகிறது. இங்கே நடந்த நாடக நிகழ்வுகளாவன,

1. முதலாவதாக பாணன் வண்ணம் பாடுகிறான்.
2. முழவு முழக்கப்படுகிறது.
3. யாழ் பண்ணறுத்தப் பாலைப்பண்ணை இசைக்கிறது.
4. 'கண்விடு தூம்பின் களிற்றுயிர்' தொடுக்கப்படுகிறது. இதனைச் செய்பவர் விறலியர். 'தூம்புக்காரன்' (கட்டியங்காரன்) பணியினை விறலியர் மேற்கொண்டனர்.

எல்லரி, ஆகுளி, பதலை என்னும் பல்வகைப் பறைகள் இசைக்கப்படுகின்றன. பதலை மாக்கோலினைக் கையிலெடுத்துப் பாணன் நாடகத்தைத் தொடங்குகிறான். எதிரே நாடகம் பார்ப்பவன் அரசன். அரசன் முதலான அரசியல் மாக்கள் பார்வையாளராக உள்ளனர். ஆதலால், நாடகப் பாட்டில் அரசனுக்குச் சொல்லும் பாடலடி வரும்போது உடல்குறுகி ஆடும் முறையறிந்து, இருபத்தொரு துறைகளையும் முறைப்படிப் பாடி நாடகத்தை முடிக்கிறான். இது இருவகை நாடக மரபில் அரசர்கள் காணும் வேத்தியல் வகையினைச் சார்ந்ததாகும்.

நாடகக் கருவிகள்

கூத்து, நடனம், நாடகம் இம்மூன்றுக்கும் ஆடுகளம் முதன்மையானது. ஆடுகளம் இல்லையெனில் இவற்றை நிகழ்த்த முடியாது. எனவே கலைசார் கருவிகளில் கூத்து, நடனம், நாடகம் இவற்றை வெளிப்படுத்த பயன்படுத்தப்பட்ட அரங்கு அல்லது ஆடுகளம் பற்றிய செய்திகள் இவண் நோக்கத்தக்கது. மேற்குறிப்பிட்ட மூன்று கலை வடிவங்களும் சங்ககாலப் பகுதியில் ஒரே தன்மையைக் கொண்டனவாக விளங்கின. பின்னாட்களில் தனித்தனியே காணுமாறு வளர்ச்சி பெற்றது. ஆடல் கருவிகள் என்ற நிலையில் இசையோடு தொடர்புடைய அனைத்துக் கருவிகளுக்கும் பொருந்தும் எனலாம். எனவே ஆடல் கலைக்கு இசைக்கருவிகள் இல்லாத பிற ஆடலுக்கென்று பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. பெரும்பான்மையாக இல்லையெனினும் சிலவற்றை மட்டும் காணவேண்டிய தேவை உள்ளது.

அரங்கு

பண்டைய காலங்களில் 'அரங்கு' என்னும் சொல்லாட்சி நாடகம் நிகழும் மேடையைக் குறித்தது. பார்வையாளர்கள் அமர்ந்து நாடகம் பார்க்கும் இடத்தை அவை என்றறிந்துள்ளனர். இதனை,

"கூத்தாட்டு அவைக்குழாந் தற்றே பெருஞ்செல்வம்
போக்கும் அதுஇளிந் தற்று" (குறள்.332)

என்னும் குறட்பாவின் வழி அறியலாம். இங்கு 'அவை' என்பது பார்வையாளர் குழுமிய பகுதியைக் குறித்துள்ளது. அரங்கம் வேறு: அவை வேறு என்றறிதல் வேண்டும். 'அவை' பிற்காலத்தில் 'அம்பலம்' எனவும் சுட்டப்பட்டது. அம்பலம் என்பது 'அரங்கு' ஆகாது. பார்வையாளர் இருந்து நாடகம் பார்க்கும் இடத்தைக் குறிக்கும். அரங்கமும் அம்பலமும் மக்கள் மிகுதியாக நடமாடும் நெடுஞ்சாலையின் அருகில் அமைக்கப்படுவது வழக்கம் என்பதை, "அம்பலமும் அரங்கமும் சாலையும்" (சீவக.2112) என வரும் சீவகசிந்தாமணியின் அடிகளால் உணர முடிகிறது. இதனால் அரங்கம் வேறு, அம்பலம் வேறு என்பதை அறிய முடிகிறது. "அரக்கல் என்ற சொல் 'தேய்த்தல்' என்று பொருள்படும். 'அரக்கம்' என்ற சொல்லுக்குப் பாதுகாப்பு என்பது பொருள். தேய்த்துக் கெட்டிப்படுத்தி ஆடுதற்குப் பாதுகாப்பாகச் செய்யப்படும் மேடை 'அரக்கம்' ஆகும். அது 'அரங்கம்' ஆயிற்று. 'சீரங்கம் எனப்பட்ட 'அரங்கம்' ஆற்றிடைக்குறை என்பர். ஆற்றின் நடுவே பாதுகாப்பாக உயர்ந்த இயற்கையாகவே சிறப்பாக அமைந்த மேட்டு நிலம், 'சீரங்கம்' எனப்பட்டது. கெட்டிப்படுத்தப்பட்ட மேடான இடமே அரங்கம் ஆகும்"[8] என்று அரங்கம் குறித்து விளக்கியுள்ளனர். "அரங்கின்றி வட்டாடி யற்றே" (குறள்.401) என்று குறிப்பிடுவதால், வட்டாடும் சிறிய மேடையும் அரங்கு எனப்பட்டது. தரையில் இழைத்துக் கெட்டிப்படுத்தி அது கட்டளைக்கல் போன்ற சதுர வடிவில் அமைக்கப்படும். மேலும் நற்றிணை,

"கட்டளை யன்ன வட்டரங்கு இழைத்துக்
கல்லாச் சிறாஅர் நெல்லி வட்டாடும்" (நற்.3:2-3)

என்று குறிப்பிடும். 'வட்டாடும் அரங்கு' என்பதால் 'வட்டரங்கு' எனப்பட்டது. அது வட்ட வடிவினது அன்று. தமிழ் அரங்கு நான்கு பக்கங்களைக் கொண்ட சதுர வடிவிலேயே இருந்தது. 'சதிர்', 'சதிராடும் நங்கை' என்று ஆட்டமும் ஆடுவாரும் பிற்காலத்தில் அழைக்கப்பட்டமை இதனை உணர்த்தும்.

சங்க இலக்கியங்களுள் ஒன்றான கலித்தொகையில், ‘அவை’, ‘அரங்கு’ என்னும் சொல்லாட்சிகள் காணப்படுகின்றன. இதனை,

‘‘அவைபுகழ் அரங்கின்மேல் ஆடுவாள் அணிநுதல்
வகைபெறச் செரீஇய வயந்தகம் போல்தோன்றும்’’ (கலி.79:4-5)

என்ற அடிகள் உணர்த்தும். அவையோர் புகழ அரங்கில் ஆடும் கூத்தியர் தம் நெற்றியில் நெற்கதிரைப் போன்ற ‘வயந்தகம்’ என்னும் அணிகலனை அணிந்திருப்பர் என்று இப்பாடல் கூறுகிறது. நெற்றியினை அணி செய்து கொள்வதற்காக ‘வயந்தகம்’ என்னும் அணிகலனை அணிந்துள்ளனர். ஆடல் கருவிகள் என்று காணும்போது ‘வயந்தகம்’ என்னும் நெற்கதிரை ஒத்த அணிகலனைக் கூத்தாடும் பெண்கள் சங்ககாலப் பகுதியில் பயன்படுத்தியுள்ளனர். சங்ககாலத்தில் நாடகங்கள் நிகழும் இடத்தினை ஆடுகளம் என்றனர். மக்கள் கூடி காண வாய்ப்பான இடத்தினை ஆடுகளமாக்கிக் கொண்டனர். இதற்கான சான்றுகள் சங்க இலக்கியங்களில் இடம்பெற்றுள்ளன. குரவை என்னும் கூத்தாடும் போது மலையின் உச்சியினை ஆடுகளமாகக் கொண்டுள்ளனர். இது தற்கால ‘அவை’ யினைக் குறிப்பதாக உள்ளது. இதனை, ‘‘வான்தோய் மீமிசை யயரும் குரவை’’ (மலை.322) என மலைபடுகடாம் பகர்கிறது. மலையில் உயர்ந்த பாறைமீது குரவைக்கூத்து நிகழ்ந்ததைப் புலப்படுத்துகிறது. பார்வையாளர் ஒருவருக்கொருவர் மறைக்காதபடி பாறையின் மீது நாடகங்கள் (கூத்து) நடத்தப்பெற்றுள்ளன. இது சங்ககால நாடகமரபாக இருந்துள்ளது. பார்வையாளர்களின் அமர்விடம் தளத்திலும், ஆடுகளம் மலைமீதான பாறைகளிலும் அமைக்கப்பட்டிருந்துள்ளன. ‘மீமிசை’ என்றால் ‘உயர்ந்த பாறை மீது’ என்று பொருள்படும். தமிழ் நாடக மேடையின் தோற்றம் இப்படி மலைமீது உள்ள பாறையை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவானது என ஒருவாறு உணர முடிகிறது. ‘‘கிரேக்க நாடகங்கள் மலைச்சரிவைப் பார்வையாளர் இடமாகவும், அடிவாரத்தை நடிகரின் ஆடுகளமாகவும் கொண்டு நிகழ்த்தப்பட்டன. ஆனால் தமிழ் வழக்கம் இதற்கு எதிர்மாறாக இருந்தது. பார்வையாளர்களின் அமர்விடம் தளத்திலும், ஆடுகளம் மலைமீதான பாறையிலும் என எதிர்மாறி அமைந்தன’’[9] என்று தமிழ் நாடகமேடையின் இயல்புகளை வெ.மு.ஷாஜகான் கனி எடுத்துரைக்கிறார். இன்று கட்டப்படும் நாடக அரங்குகள் கூட இம்முறையைப் பின்பற்றியே அமைக்கப்படுகின்றன.

நாடக நிகழிடம்

பாறைகளில் மீது மட்டுமல்லாது சமதளத்திலும் சங்க காலத்தில் நாடகங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளன. தரையில் நாடகம் நிகழ்த்தும்போது தூசி பறந்து பார்வையாளரைத் தொல்லைப்படுத்தக் கூடாது என நினைத்து. ‘தாதெரு’ எனப்படும் யானைச் சாணத்தைத் தெளித்துத் தரையைத் திடப்படுத்தியுள்ளனர். இதனை,

‘‘வானத் தன்ன வளமலி யானைத்
தாதெரு மன்றத்து அயர்வர் தழூஉ’’ (மலை.530-531)
‘‘தாதெரு மன்றத்து அயர்வர் தழூஉ’’ (கலி.103:62)

என்ற சங்கப்பாடல்கள் மூலம் அறிய முடிகிறது. இவ்வாறு திடப்படுத்தப்பட்ட இடத்தை ‘தாதெரு மன்றம்’ என்று அழைத்தனர். இவையல்லாது ஊரின் முகப்பில் உள்ள வெளியிலும் அல்லது அரண்மனையின் முன்னுள்ள இடத்திலும் நாடகங்கள் நடிக்கப் பெற்றுள்ளன. அது ‘முற்றம்’ என கூறப்பட்டுள்ளது. இதனை, ‘‘திருநகர் முற்றம் அணுகல் வேண்டி’’ (மலை.548) என்ற மலைபடுகடாமின் அடிகள் உணர்த்துகின்றன. சிலப்பதிகாரமும் தாதெரு மன்றம் குறித்து பேசுகிறது. மேலும்,

‘‘தாதெரு மன்றந் தானுடன் கழிந்து’’ (சிலம்பு.கொலை.102)
‘‘தாதெரு மன்றத்தாடுங் குரவையோ தகவுடைத்தே’’
(சிலம்பு.ஆய்ச்சி:28)

என்று நாடகத்திற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட மேடை குறித்து சுட்டுகிறது. சமயச் சடங்கிற்குரிய ஆடல் எனக் கருதப்படும் வெறியாடல் மன்றம், மன்றில், ஆற்றின் நடுப்பகுதி, மனை போன்ற இடங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளன. இதனை,

‘‘மன்றுதொறும் நின்ற குரவை சேரிதொறும்
உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ’’ (மதுரை.611-612)

என்று மதுரைக்காஞ்சி பகரும். இவ்வடிகள் வெறியாட்டு மன்றில் குறித்துப் புலப்படுத்துகிறது. இதேபோல,

‘‘எம்மணங் கினவே மகிழ்ந்த முன்றில்
நனை முதிர் புன்கின் புத்தாழ் வெண்மணல்
வேலன் புனைந்த வெறியயர் களந்தொறும்’’ (குறுந்.53:1-3)

என்ற குறுந்தொகைப்பாடலும் வாயிலின் முன்றிலில் வெறியாட்டு நடைபெற்றதை குறிக்கிறது.

“மறிக்குரல் அறுத்துத் திணைப்பிரப் பிரீஇச்
செல்லாற்றுக் கவலைப் பல்லியங் கறங்கத்
தோற்ற மல்லது நோய்க்குமருந் தாகா” (நற்.263:1-3)

என ஆற்றின் நடுப்பகுதியில் நடைபெற்றது குறித்துப் பேசுகிறது. மேலும்,

“கார்நறுங் கடம்பின் கண்ணி சூடி
வேலன் வேண்ட வெறிமனை வந்தோய்
கடவு ளாயினு மாக
மடவை மன்ற வாழிய முருகே” (நற்.34:8-11)

என மலையின் உச்சியில் நடைபெற்றது குறித்து எடுத்துரைக்கிறது. அகம், புறம் என்ற இருநிலையிலும் வெறியாட்டு நிகழ்த்தப் பெற்றுள்ளன. இவற்றின் தன்மைகளுக்கு ஏற்ப வெறியாட்டு நிகழ்த்துவதற்கான இடத்தை (மேடை) தேர்வு செய்து கூத்து நிகழ்த்தியுள்ளனர். எனவே பண்டைய கால நாடக மேடையின் தோற்றம் இவை போன்ற பலதரப்பட்ட பண்புகளில் இருந்து தோற்றம் பெற்றது என்று எண்ண வாய்ப்பளிக்கிறது. இன்றைய பேயோட்டுதலிலும் வெறியோட்டுதலிலும் களம் பெரும்பாலும் மனையிலும் மற்றும் ஆற்றின் நடுவிலும் அதாவது ஆள்வழக்கற்ற ஆற்றிடைக் குறையிலும் அமைக்கப்படுவதைக் காண முடிகிறது.

அரங்க அலங்கரிப்பு

பண்டைக் கால ஆடல் அரங்கு மலர்களாலும் பூ நீராலும் அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளன. நெல் வயலை வருணிக்கும் போது இவ்வுவமை கையாளப்பட்டுள்ளது.

“செறுவே, விடுமலர் சுமந்து பூநீர் நிறைதலின்
படுகண் இமிழ்சொளை பயின்றனர் ஆடும்
களிநாள் அரங்கின் அணிநலம் புரையும்” (பரி.16:11-13)

என்னும் பாடலில் பயின்றனர் ஆடும் ‘அரங்கு’ என்பது வந்துள்ளதைக் காண முடிகிறது. இது நாடகமாடும் மேடையைக் குறித்தது என்பது தெளிவு. இதே போல கூத்தர்கள் ஆடும் ஆடுகளத்தில் பூக்கள் சிதறிக் கிடந்த செய்தியினைப் புறநானூறு சுட்டுகிறது.

''பூம்போது சிதைய வீழ்ந்தெனக் கூத்தர்
ஆடுகளங் கடுக்கும் அகநாட்டையே'' (புறம்.28:13-14)

என்ற வரிகளில் கூத்தாடும் ஆடுகளம் பற்றியும், அவ்வாடுகளத்தில் பூக்கள் சிதறிக் கிடக்கும் காட்சியும் குறிக்கப்பெற்றுள்ளது. இது அன்றைய காலங்களில் மேடையைப் பூக்களால் அலங்காரம் செய்யும் மரபைக் காட்டுவதாய் உள்ளது. நெய்தல் நிலத்தில் பரதவர் கடற்கரை மணல்மேட்டில் குரவைக் கூத்து நடத்தும் போது முண்டகத்து மணிப்பூவால் ஆடுகளத்தை அணி செய்துள்ளனர். இதனை,

''மணிப்பூ முண்டகத்து மணல்மலி கானல்
பரதவர் மகளிர் குரவையொடு ஒலிப்ப'' (மதுரை.96-97)

என்ற வரிகள் உணர்த்துகின்றன. பழைய உரோமாபுரி நாடகமேடை அரைவட்ட வடிவில் அமைக்கப்பட்டு, மேடையும் ஒப்பனை அறையும் கருங்கற்கலால் ஆக்கப்பட்டவையாக இருந்தது எனபர். இதனை ஒப்ப முகப்பில் வளைந்தமைந்த 'கொடு' மேடை அமைத்து துணங்கைக் கூத்து ஆடிய செய்தியை நற்றிணை சுட்டும். இதனை,

''விழவயர் துணங்கை தழூஉகஞ் செல்ல
நெடுநிமிர் தெருவிற் கைபுகு கொடுமிடை'' (நற்.50:3-4)

என்ற வரிகள் மெய்ப்பிக்கும். 'கொடுமிடை' என்னும் சொல் முன்புறம் வட்டமாக வளைந்திருக்கும் மேடையைக் குறித்துள்ளது. ''துணங்கையில் மகளிர்க்குத் தலைக்கை தரும் தலைவன் மேடையில் ஏறியே ஆடினான். இதற்கு உரையெழுதும் ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை, 'துணங்கை காணும் மகளிர்க்கென வளைந்த இடத்தை 'மிடை' என்பர். மக்கள் மிடைதலின் மிடை ஆயிற்று என்று கூறுவது பொருத்தமாகத் தோன்றவில்லை. பழைய 'மிசை' என்ற சொல் இன்று 'மேசை' ஆனதை ஒப்புநோக்குக. நற்றிணை கூறும் பழைய 'மிடை' என்பதுதான் இன்று 'மேடை' ஆயிற்று. 'கொடுமிடை' என்றதால் அது வளைந்த வட்ட வடிவமாகக் கற்களால் கட்டப்பட்ட மேடை என்று கருதுவது பொருத்தமாகும்''[10] என்று வெ.மு.ஷாஜகான் கனி குறிப்பிடுகறார். இதன் மூலம் சங்க காலத்தில் வட்ட வடிவத்தில் வளைந்த தோற்றத்தினையுடைய அரங்குகள் இருந்ததை அறிய முடிகிறது.

இடத்தேர்வு

அரங்கின் இடத்தேர்வு குறித்த செய்தியினைப் பழைய நூற்பா ஒன்றின் மூலம் அறிய முடிகிறது. அரங்கு அமைக்கும்போது கவனிக்க வேண்டிய செய்திகளை இந்நூற்பா எடுத்தியம்பியுள்ளது.

> "தந்திரத்து அரங்கிங்கு இயற்றுங் காலை
> அறனழிந்து இயற்றா அழகுடைத் தாகி
> ……………………………………
> கோடல் வேண்டும் ஆடரங்கு அதுவே"
>
> (அடியார்க்க நல்லார் உரைமேற்கோள்.ப.113)

என்னும் பழைய நூற்பா நாடக அரங்கு அமைப்பதற்கான இடத்தின் தன்மைகளை எடுத்தியம்பியுள்ளது. அதாவது, 'நாடக அரங்கினை அமைக்கத் தேர்ந்தெடுக்கும் இடம் அறனழியாத இடமாக இருத்தல் முதல் தகுதியாகும். கொலை, சோரம் முதலிய அறத்திற்குப் புறம்பான செயல் எதுவும் அந்த இடத்தில் நிகழ்ந்திருக்கக் கூடாது. அது அழகு பொருந்திய இடமாகவும் இருத்தல் வேண்டும். புழுதி படிந்த மண்ணாக இருத்தல் கூடாது. குண்டும் குழியுமாக இல்லாமல் சமதரையாக இருத்தல் வேண்டும். நல்ல நறுமணம் கொண்ட மண்ணாகவும், சுவையும் மதுரமும் உடையதாகவும், திண்மையான உறுதி படைத்த நிலமாகவும் இருத்தல் வேண்டும். எழும்பு, உமி, கூர்ங்கற்கள் முதலிய கலந்த நிலமாக அது இருக்கக் கூடாது. களிமண், உவர்மண், ஈர மண்ணாக அது இருக்கக் கூடாது. துன்புறுத்தும் சாம்பல், துகள் இல்லாத நிலமாதல் வேண்டும். மேலும் அரங்கமைக்கும் இடம் ஊரின் நடுவில் இருப்பது சிறப்பு. அதிலும் குதிரைகள் பூட்டிய தேர்கள் செல்லும் அகன்ற வீதியில் தெருமுகம் நோக்கிய முச்சந்தி அல்லது நாற்சந்திகளில் அமைப்பதே தக்கதாகும்' என்று பல செய்திகளையும் உணர்த்துகிறது. பண்டைக்கால நாடக அரங்குகள் பல முறைகளில் ஆராயப்பட்டு அமைக்கப்பட்டுள்ளது என்பது புலப்படுகிறது.

அரங்கு அளக்கும் கோல்

சங்ககாலத்தைத் தொடர்ந்து எழுந்த சிலப்பதிகாரத்தில் அரங்கு அளக்கும் கோல் பற்றிக் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. அக்கோல் இருபத்து நாலு விரல் கொண்ட மூங்கில் குச்சியால் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை,

> "புண்ணிய நெடுவரைப் போகிய நெடுங்கழைக்
> கண்ணிடை ஒருசாண் வளர்ந்தது கொண்டு

நூல்நெறி மரபின் அரங்கம் அளக்கும்
கோல்அளவு இருபத்து நால்விர லாக’’ (சிலம்பு.அரங்:98-101)

என்ற சிலப்பதிகார அடிகள் மூலம் அக்காலத்தில் அரங்கு அளக்கும் கோல் இருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது. ‘புண்ணிய மலைப்பக்கங்களிலே நெடிதாக ஓங்கி வளர்ந்த, கண்ணுக்குக்கண் ஒரு சாண் நீளமுள்ள மூங்கிலை நூற்களிற் கண்டுள்ளபடி, உத்தமன் பெருவிரல் இருப்பத்து நாலு விரல் கொண்ட கோலாக நறுக்கிக் கொள்ள வேண்டும்’ என்று இக்கோலின் அளவுகளை விளக்குவர். இக்கோலினை வைத்து ஆடற் அரங்கு அளந்து அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அக்காலத்தில் மக்கள் மேடை நாடகங்களைத் தரையில் அமர்ந்த நிலையிலேயே கண்டு களித்தனர். 5 1/2 அடி உயரமுள்ள ஒரு சராசரி மனிதன் தரையில் அமர்ந்த நிலையில், தரையிலிருந்து அவன் கண்மட்டம் இருக்கும் உயரம் 73 செ.மீ அளவினது. அந்த உயர அளவினையே ‘ஒருகோல்’ என்று நம்முன்னோர் அளவிட்டனர். அமர்ந்த நிலையில் மனிதரின் கண்மட்ட அளவில் மேடையின் உயரம் அமைந்தால்தான், ஆடுவோரின் கால் அடைவுகளைப் பார்வையாளர் கண்டு துய்க்க ஏதுவாகும். இதனாலேயே நாடக அரங்கின் குறட்டின் உயரம் (தரையிலிருந்து மேடைத்தளத்தின் உயரம்) ஒரு கோல் அளவினதாக அமைத்தனர் எனத் தெரிகிறது. இதனால், அரங்களக்கும் கோல் அளவு இன்றைய அலகில் 73 செ.மீ (இரண்டு அடி ஐந்து அங்குலம்) என்று கொள்வதே சரியாகும். சிலப்பதிகாரத்தில் வழங்கப்பட்ட இம்மரபு சங்ககாலப் பகுதியில் தோற்றம் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பதை ஒருதலையாகக் துணியலாம்.

சங்ககாலத்தில் கூத்தாடும் அரங்குகளில் தூண்கள் அமைக்கப்பட்டிருந்துள்ளன. திரட்சிமிக்க தூண்களை நட்டு அமைத்த பந்தலில் துடிகள் தொங்க விடப்பட்டிருந்த செய்தியைப் பெரும்பாணாற்றுப்படை எடுத்துரைத்துள்ளது. இதனை, ‘‘கடுந்துடி தூங்கும் கணைக்கால் பந்தர்’’ (பெரும்.24) என்று உணர்த்தும்.

‘‘மலரணி மெழுக்கம் ஏறிப் பலர்தொழ
வம்பலர் சேக்கும் கந்துடைப் பொதியில்
பருநிலை நெடுந்தூண் ஒல்க’’ (பட்டி.248-250)

என்ற அடிகளில் வரும் ‘கந்துடைப் பொதியில்’ என்பது தூண்களையுடைய மன்றத்தைக் குறிக்கும். ‘‘கந்துடைப் பொதியில் என்பதற்கு உரையாசிரியர் தெய்வம் உறைகின்ற தளியினையுடைய அம்பலம் என்று கூறுவர். இது

கொண்டிமகளிர் ஆடுமிடமாதலின் ‘மெழுக்கம்’ என்றது. சாணத்தால் மெழுகிய தாதெருமன்றம்; ‘கந்து என்றது தூணைக் குறிக்கும்; ‘பொதியில்’ என்றது அம்பலம். ‘பருவநிலை நெடுந்தூண்கள்’ அம்பலத்தில் இருந்தன. ‘கந்து’ என்னும் சிறு தூண்கள் மெழுக்கத்தில் (ஆடுகளத்தில்) இருந்தன என்பதை அறியலாம்’’[11] என்று விளக்குவர். எனவே தூண்களை உடைய மன்றங்கள் அமைப்பது அக்கால நாடக அரங்க அமைப்பாக இருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது. மேலும், அரங்கு, அம்பலம் என்ற சொற்களை மெழுக்கம், பொதியில் என்ற சொற்களால் குறித்துள்ளனர்.

ஒளி நுட்பம்

சங்க காலத்தில் நாடகங்கள் இரவு நேரங்களிலேயே நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளன. இதனால் நாடக நிகழ்வில் ஒளிக்கு முக்கியத்தேவை இருந்தது. உயர்ந்த மலைகளில் திருவிழாக்கள் நடக்கும்போது விளக்குகள் ஏற்றும் வழக்கத்தினை அகநானூறு எடுத்தியம்புகிறது. இதனை,

‘‘அருவி யான்ற உயர்சிமை மருங்கில்
பெருவிழா விளக்கம் போல’’ (அகம்.185:1-2)

என்ற உவமைவழி அறியமுடிகிறது. இங்குப் ‘பெருவிழா’ என்றது ‘நாடகம்’ எனப் பொருள்படும் என்பார் ஷாஜகான் கனி. இதனை திருவிழா என்றும் கருதியுள்ளனர். சங்ககாலத்தில் முழுநிலவு நாட்களில் நாடகத்திற்கு ஏற்பாடு செய்துள்ளனர். இதன் அடிப்படையில் இருந்தே விளக்குகள் இரவு நேர நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. திருவிழாக்கள் இன்றும் முழுநிலவு நாளில் நிகழ்த்தப்படுவதைக் காணமுடிகிறது. இது நாடகம் போன்ற கேளிக்கை நிகழ்ச்சிகளை நிலவின் ஒளியில் கண்டு துய்க்கும் நோக்கம் கருதி எனலாம். இயற்கையான நிலவொளிதான் தொடக்கத்தில் நாடக விளக்காகப் பயன்பட்டது. சங்ககால மக்கள் கடைக்கங்குல் வரையிலும் வெண் நிலவின் ஒளியில் நாடகம் நிகழ்த்தியுள்ளனர். இதனை,

‘‘பாடல் ஓர்ந்தும் நாடகம் நயந்தும்
வேண்ணிலவின் பயன்துய்த்தும்
கண்ணடை இய கடைக்கங்குலான்’’ (பட்டி.113-115)

என்ற வரிகள் உணர்த்துகின்றன. சங்ககாலத்தில் தீயின் வெளிச்சத்தை விளக்காகக் கொண்டும் நாடகம் நிகழ்த்தப் பெற்றுள்ளன. அகன்ற வாயினையுடைய ஓமகுண்டம் போன்ற ‘தடவு’ என்னும் கல்தொட்டியில்

நெருப்பினை வளர்த்து, அந்த வெளிச்சத்தில் ஆடல் மகளிர் ஆடலும் பாடலும் நிகழ்த்தியுள்ளனர். இதனை,

''பகுவாய்த் தடவில் செந்நெருப்பு ஆர
ஆடல் மகளிர் பாடல்கொளப் புணர்மார்'' (நெடு.66-67)

என நெடுநல்வாடை எடுத்தியம்புகிறது. இடையன் கொளுத்திய சிறுதீ வெளிச்சத்தில் பாணர் நாடகம் நிகழ்த்தியதையும், அரசன் அதை நாணத்துடன் கண்டு களித்தகையும் புறநானூறு எடுத்தியம்பியுள்ளது. இதனை,

''இடையன் பொத்திய சிறுதீ விளக்கத்துப்
பாணரொ டிருந்த நாணுடை நெடுந்தகை'' (புறம்.324:11-12)

என்ற வரிகள் எடுத்தியம்புகின்றன. பிற்பகுதியில் தோன்றிய சிலப்பதிகாரம் அரங்கில் ஒளியமைக்கும் மாண்விளக்கு பற்றி விவரிக்கிறது. ''தூண்நிழல் புறப்பட மாண்விளக்கு எடுத்தாங்கு'' (சிலம்பு.அரங்.108) என்ற அடியில் மாண்விளக்கு பற்றிய குறிப்பு சுட்டப்பட்டுள்ளது. இவ்வடிக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரைக்காரர், 'தூண்களினிழல் நாயக்கப் பத்தியின் கண்ணும் அவையின் கண்ணும் படாதபடி மாட்சிமைப்பட்ட விளக்கையேற்றி என்றவாறு' என்று விளக்கம் தருவார். சங்ககாலப் பகுதியில் விளக்குகள் மண்ணாலும், இரும்பினாலும் செய்யப்பட்டிருந்தன. அந்தி நேரத்தில் வீடுகளில் ஏற்றும் விளக்குகள் இரும்பால் செய்யப்பட்டுள்ளன. இதனை நெடுநல்வாடை,

''இரும்புசெய் விளக்கின் ஈர்ந்திரிக் கொளீஇ
நெல்லும் மலரும் தூஉய்க் கைதொழுது
மல்லல் ஆவணம் மாலை அயர'' (நெடு.42-44)

என்று பதிவு செய்துள்ளது. மாலை மயங்கி இருள் சூழத் தொடங்கியதும் தெருக்களில் விளக்குகளை ஏற்றி வைக்கும் 'தெருவிளக்குகள்' குறித்த பதிவும் சங்க இலக்கியங்களில் இடம் பெற்றுள்ளன. இரவில் நிறைமதியும் நட்டத்திரங்களும் ஒளிவீசினாலும் மாலையில் ஏற்றிய தெருவிளக்குகள் (மறுகுவிளக்கு) நடுச்சாமத்திலும் எரிந்து கொண்டிருக்கும் என அகநானூறு பகர்கிறது. இதனை,

''குறுமுயல் மறுநிறங் கிளர மதிநிறைந்து
அறுமீன் சேரும் அதலிருள் நடுநாள்
மறுகுவிளக் குறுத்து மாலை தூக்கிப்
பழவிறல் மூதூர்ப் பலருடன் துவன்றிய

விழவுடன் அயர …………'' (அகம்.141:7-11)

என்ற அடிகள் உணர்த்தும். இவ்வடிகள் நடு இரவில் தெருவிளக்குகள் ஒளிவீசி எரிந்துள்ளதைத் தெரிவிக்கிறது. இங்கு 'விழவு' என்பது நாடகத்தைக் குறிக்கும். இரவில் நாடகங்களைக் கண்டுதிரும்பும் மக்கள் தங்கள் இல்லங்களுக்குச் செல்வதற்கு வசதியாக இவ்விளக்கேற்றும் முறை வழக்கத்தில் இருந்திருக்க வேண்டும் என்று கருதலாம்.

ஒளி விளக்குகள்

யவனர்கள் அறிமுகப்படுத்திய விளக்குகள் பல்வேறு வடிவங்களில் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. அன்னம், பாவை போன்ற பல உருவங்களில் விளக்குகளைச் செய்து அவற்றை தமிழ்நாட்டிற்குக் கொண்டுவந்தனர். தங்கள் கப்பலின் கூம்புகளில் அன்னப்பறவை வடிவிலான விளக்குகளை வைத்துள்ளனர். அந்த விளக்கு (ஓதிமவிளக்கு) தொலைவிலிருந்து பார்க்கும் போது விடிவெள்ளியை போல் இருந்துள்ளது. இதனை,

''……………………………… யவனர்
ஓதிம விளக்கின் உயர்மிசைக் கொண்ட
வைகுறு மீனின் பையத் தோன்றும்'' (பெரும்.316-318)

என்று பெரும்பாணாற்றுப்படை விளக்கியுள்ளது. சங்க காலத்தில் மணிவிளக்கு, மாண் விளக்கு என இருவகையான விளக்குகள் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தன. வீடுகளில் பயன்படுத்தப்பட்டது மணிவிளக்கு. நாடக நிகழ்வுக்கும் பயன்பட்ட பருத்த சுடரைக் கொண்டு மிகுஒளி தருவது மாண்விளக்கு ஆகும். சங்ககால நாடகங்களில் 'பரூஉச் சுடர்' கொண்ட பெரிய விளக்குகளான 'பாண்டில்' என்ற விளக்குகளும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. பாண்டில் விளக்கின் ஒளியில் விறலியர் ஆடிய நாடகத்தைப் பதிற்றுப்பத்து எடுத்துரைக்கிறது. இதனை,

''பாண்டில் விளக்குப் பரூஉச் சுடர் அழல
நன்னுதல் விறலியர் ஆடும்'' (பதிற்.47:6-7)
''சுடரும் பாண்டில் திருநாறு விளக்கத்து
முழாவிமிழ் துணங்கைக்குத் தழூஉப்புண் யாக'' (பதிற்.52:13-14)

முதலான பதிற்றுப்பத்தின் அடிகள் விளக்குகின்றன. பாண்டில் என்பது 'கஞ்சதாளம்' எனப்படும் வெண்கலத்தாளக் கருவியை குறிக்கும் என மலைபடுகடாம் (4) கூறுகிறது. இச்சொல் பல்வேறு பொருட்களில் கையாளப்பட்டுள்ளன. பாண்டில் என்ற சொல் வண்டி, தேர் என்ற பொருளிலும்

சங்கப் பாடல்களில் வந்துள்ளது (சிறுபாண்.260). இதனால் பாண்டில் விளக்கு என்பது சக்கரங்கள் கீழே பொருத்தி வண்டிபோல் வேண்டிய இடத்தில் நகர்த்தி வைக்கும் தன்மையது எனவும் கருதலாம். கிராமத்துத் தெருக்கூத்துக்களில் 'சுளுந்து' எனப்படும் தீவட்டிகளை ஒளி மூலமாகப் பயன்படுத்தினர். இது 70 ஆண்டுகளுக்கு முன்வரை 'கியாஸ் லைட்' என்னும் விளக்கு புழக்கத்திற்கு வரும் வரையிலும் வழக்கமாக இருந்தது. அதற்குமுன், உலக்கைகளை மேடையின் இருபுறமும் நட்டு அதன்மீது பெரிய வாணலியை வைத்து, பழுதாய்ப் போன செக்கு மரத்தைப் பிளந்து அதன் கட்டைகளை அதில் வைத்து எரித்து ஒளி எழுப்பியுள்ளனர். "தெருக்கூத்தில் ஒளியமைக்கும் பொறுப்பு சில கிராமங்களில் அவ்வூரின் சலவைத் தொழிலாளிகளிடம் விடப்பட்டது. கிழிந்த பழந்துணிகளைக் கொண்டு தீப்பந்தங்களைச் செய்து இரண்டு வண்ணார்களிடம் கொடுப்பார்கள். அவர்கள் மேடையின் இருபுறமும் நிற்பார்கள்"[12] என ப.சம்பந்த முதலியார் குறிப்பிடுகிறார். சில ஊர்களில், கூத்தில் ஒளியமைக்கக் குத்து விளக்கும் எண்ணெய்யும் ஊர் மணியக்காரர் வீட்டிலிருந்து பெறப்பட்டன. தீவட்டிமுறை மாறிப் புழக்கத்திற்கு வந்த இந்தக் குத்துவிளக்குமுறை ஒரு வளர்ச்சி நிலையைக் காட்டுகிறது. இதனை சங்க காலத்துப் பழமை எனக் கூற வேண்டும். மாண்விளக்கு, பாண்டில் என்பன அன்றைய குத்துவிளக்காகவே இருக்க வேண்டும். நமது பழைய மரபினையே இன்றைய கேரளத்துக் 'கூடியாட்டம்' போன்ற நிகழ்ச்சிகளில், மின்விளக்குகள் பல ஒளிவீசியபோதும், மரபு கருதிப் பெரிய குத்துவிளக்கு ஒன்றையும் எரிய விடுவதைக் காணலாம். இவ்வாறு குறிக்கப்பெறும் விளக்கங்கள் யாவும் பண்டைக் காலம் முதல் இன்று வரை நாடக மேடைகளில் விளக்கேற்றும் மரபு இருந்துள்ளதைத் தெரிவிக்கின்றன.

மூவகை எழினிகள் (திரைகள்)

சங்ககாலத்திற்குப் பிற்பட்ட சிலப்பதிகார காலத்தில் நாடகத்தின் பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்தும் போதும், பல்வேறு பின்புலக் காட்சிகளை அமைக்கும் போதும், நாடகத்தின் சுவையை அதிகரிக்கச் செய்யும்போதும் மூவகை எழினிகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். இதனை,

"ஒருமுக எழினியும் பொருமுக எழினியும்
கரந்துவரல் எழினியும் புரிந்துடன் வகுத்தாங்கு"

(சிலம்பு.அரங்.109-110)

என்று இளங்கோவடிகள் கூறியுள்ளார். இவர் எழினிகளின் பெயர்களை மட்டுமே குறிப்பிட்டுச் செல்கிறார். இவற்றின் பயன்பாடுகள் குறித்து பல்வேறு

கருத்துக்கள் நிலவி வருகின்றன. இவ்வடிகளுக்கு உரையெழுதும் அரும்பதவுரையாசிரியர், ‘இடத்தூணின் நிலையிடத்து ஒருமுக எழினியும் இரண்டு வலத்தூண் நிலையிடத்துப் பொருமுக எழினியும் மேற்கரந்துவரல் எழினியுமாகச் செயற்பாட்டுடனே வகுத்தென்றவாறு’ என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். ஒருமுக எழினிக்கு இடத்தூண் நிலையிடம் என்றும், பொருமுக எழினிக்கு வலத்தூண் நிலையிடம் என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது. ஆனால் மேற்கரந்துவரல் எழினிக்கு நிலையிடம் எது என்று கூறப்படவில்லை. மேற்கண்ட சிலப்பதிகார அடிகளுக்கு, இடத்தூண் நிலையிடத்தே உருதிரையாக ஒருமுகவெழினியும், இரண்டு வலத்தூணிடத்தும் உருவுதிரையாகப் பொருமுகவெழினியும், மேற்கட்டுத் திரையாகக் கரந்துவரலெழினியும் செயற்பாட்டுடனே வகுத்தென்க என்பர். இவ்வுரையும் அரும்பதவுரையாசிரியரின் அடியொற்றியே அமைந்துள்ளது. எனினும் ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி ஆகிய இரண்டும் ‘உருவுதிரை’ என்ற கூடுதல் செய்தியைத் தந்துள்ளார். கரந்துவரல் எழினிக்கு இருவருமே நிலையிடம் குறிப்பிடாதது கவனிக்கத்தக்கது. இதனை வெ.மு.ஷாஜகான் கனி உத்தரப் பலகையில் மடித்து மறைந்து இருக்கும் என்பார். அரங்கேற்றுகாதை ஆராய்ச்சி என்ற நூலில் மிக விரிவாகப் பேசியுள்ளார்.

சங்ககால நாடகங்களில் திரைகளின் பயன்பாடு அதிகம் பேசப்படவில்லை. மதுரைக்காஞ்சி ஒன்றைத் தவிர வேறு எங்கும் நாடக நிகழ்வில் திரைகள் சுட்டப்படவில்லை. அதனால் திரைகளின் வகைகளும் தெரிய வாய்ப்பு இல்லை. ‘எழினி’ (அதியமான்). ‘ஆதன் எழினி’ என்னும் பெயர்களில் அரசர்கள் இருந்துள்ளனர் (குறுந்.80; அகம்.216; புறம்.392). திரையைக் குறித்த ‘எழினி’ என்ற சொல்லாட்சி சங்கப் பாடல்களில் ஒரு இடத்தில் மட்டுமே பயின்று வந்துள்ளது.

“எழினி வாங்கிய ஈரறைப் பள்ளியுள்
உடம்பின் உரைக்கும் உரையா நாவின்
படம்புகு மிலேச்சர் உழைய ராக” (முல்.64-66)

என்ற பாடலில், பாசறையில் யவனர் அமைத்திருந்த இரண்டு அறைகளைக் கொண்ட பள்ளியறையில் திண்ணிய தொங்குதிரை போகவர இழுக்கப்படும் இழுதிரையாக அமைந்த செய்தி சுட்டப்பெற்றுள்ளது. ‘வாங்கிய’ என்றால் இழுத்தல், போதல், வளைதல் என்று பல பொருள்படும். ‘ஞாண்’ என்றால் நாலுதல், தொங்குதல் என்று பொருள்படும். முல்லைப்பாட்டு தரும் இச்செய்தி ஓர் அரிய சான்றாக அமைகிறது. இது மட்டுமல்லாது ‘எழினி’ என்ற சொல்

மேகத்தைக் குறித்து வரும் சொல்லாகச் சங்கப்பாடல்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதனை,

''மண்கண் குளிர்ப்ப வீசித் தண்பெயல்
பாடுலந் தன்றே பறைக்குரல் எழிலி'' (அகம்.23:1-2)

என்ற அகநானூற்றுப் பாடலால் உணரலாம். மேலும் ஐங்.251; பரி.18:2; பரி.21:30 முதலான பாடல்களும் எழில் என்ற சொல்லுக்கு மேகம் என்ற பொருள் கொண்டு சுட்டப்பெற்றுள்ளது. சங்ககாலத்தில் 'கம்மியர்' எனப்படும் தச்சர்கள் இவ்வகையான எழினிகளை இயக்கியுள்ளனர் என்று ஆய்வாளர்கள் கருதுவர்.

''சிறியரும் பெரியரும் கம்மியர் குழீஇ
நால்வேறு தெருவினும் காலுற நிற்றர'' (மதுரை.521-522)
''தாழொடு குயின்ற போராமை புணர்ப்பில்
கைவல் கம்மியன் முடுக்கலிற் புரைதீர்ந்து'' (நெடு.84-85)

ஆகிய சங்கப்பாடல்களில் கம்மியர் பற்றிய குறிப்புகள் சுட்டப்பெற்றுள்ளன. கம்பியர்கள் தச்சுத்தொழிலின் நுட்பத்தினைக் கொண்டு மூவகை எழினிகளையும் முறையாகக் கட்டுமானம் செய்யவும், அவற்றை உரிய தருணங்களில் முறையாக இயக்கவும் அக்கால நாடகக் குழுவில் பணிசெய்திருக்க வேண்டும்.

ஓவிய நுட்பம்

ஓவியங்களைக் குகை ஓவியங்கள், பாறை ஓவியங்கள், சுவரோவியங்கள், துகில் ஓவியங்கள், கோட்டோவியங்கள் என ஐந்து பெரும்பிரிவில் அடக்கிக் கூறுவர். மேலும் பழங்கால ஓவியங்கள் மூன்று படிநிலைகளைக் கொண்டு காலத்திற்கேற்ப வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. வேட்டையாடலுடன் காடுகளிலே காயும், கனியும், விதைகளும் திரட்டி வாழ்தல் முதலாம் நிலையாக அமைந்தது. அத்தகைய வாழ்க்கைச் சூழலில் வரையப்பெற்றவை முதலாம் நிலை ஓவியங்கள் எனப்படும். மந்தை மேய்த்தலும், பாலுணவு தயாரித்தலும் இரண்டாம் கட்ட வளர்ச்சியாக அமைந்தன. அந்நிலையில் வரையப்பட்டவை இரண்டாம் நிலை ஓவியங்கள் எனப்பட்டன. வேளாண்மை வாழ்விலும், நிரந்தர வாழ்விடங்களைக் கொண்ட நிலையிலும் எழுந்த ஓவியங்கள் மூன்றாம் நிலை ஓவியங்கள் என்று பாகுபடுத்தப்பட்டன. முதலாம்நிலை ஓவியங்களில் விலங்கின வடிவங்களின் சித்தரிப்பும் கைகளின் மேலோங்கல் வடிவமும் இடம்பெற்றுள்ளன. இரண்டாம் நிலை ஓவியங்களில் வேட்டைக்கு உரிய விலங்கினங்களும், வேட்டைக் காட்சிகளும் மிகுதியாக இடம்பெற்றுள்ளன. மூன்றாம் நிலை ஓவியங்களில்

மனிதச் சித்தரிப்பு, சடங்கு நிகழ்ச்சி, மனித மோதல்கள் முதலியவை இடம்பெற்றன. இவற்றின் பின்புலத்திலேதான் தொன்மை ஓவியங்கள் ஆராயப்படுகின்றன.

ஓவச் செய்தி

சங்க இலக்கியங்களில் ஓவு, ஓவம் என்ற சொற்கள் ஓவியம் என்ற பொருளைக் குறித்துள்ளன. ஓவியம் குறித்து பேசப்படும்போது இச்சொற்கள் பெரும்பான்மையாகப் பேசப்பட்டுள்ளன. ஒப்பு, உவமை என்ற அடிப்படையில் ஒன்றன் வடிவை அவ்வாறே வரைதல் என்ற பொருண்மையில் இச்சொற்கள் தோன்றியுள்ளன. பதிற்றுப்பத்தில் 'ஓவுறழ் நெடுஞ்சுவர்' என்ற இடத்தில் 'ஓ' என்ற ஓரெழுத்து ஒரு மொழியே ஓவியத்தைக் குறித்துள்ளது. சங்க இலக்கியங்களிலும் ஓவு என்ற சொல் ஏழு இடங்களிலும், ஓவம் என்ற சொல் ஒன்பது இடங்களிலும் வந்துள்ளதைப் பெ.மாதையன் குறிப்பிடுகிறார். ஓவியர், ஓவியம், கண்ணுள் வினைஞர், துகிலிகை என்ற சொற்கள் தலா ஒரு இடத்திலும், வட்டிகை என்ற சொல் ஆறு இடங்களிலும், படம் மூன்று இடங்களிலும் வந்துள்ளது.

சங்ககால ஓவியங்களில் இயற்கையை ஓவியஞ் செய்தல், புராணப் பழங்கதைகளை ஓவியஞ் செய்தல் என்ற இரு வகையில் பெரும்பாண்மையான ஓவியங்கள் இருந்துள்ளதை ஆய்வாளர்கள் விளக்கியுள்ளனர். இவை சுவரில் எழுதப்படும் ஓவியங்களாகவே உள்ளன. நெடுநல்வாடையில் அரசியின் அந்தப்புற அமைப்பைக் கூறும்போது இயற்கை சார்ந்த காட்சிகளையே சுவரில் ஓவியமாக எழுதப்பட்டுள்ளதை உணரமுடிகிறது. நெடுநல்வாடையில்,

''வெள்ளி யன்ன விளக்குஞ் சுதையுரீஇ
மணிகண் டன்ன மாந்திரட் டின்காழ்ச்
செம்பியன் றன்ன செய்யுறு நெடுஞ்சுவர்
உருவப் பல்பூ ஒருகொடி வளைஇக்
கருவொடு பெயரிய காண்பின் நல்லில்'' (நெடு.110-115)

என்ற அடிகளில் சாந்து கொண்டு சமைத்துப்பூசிய இல்லத்துச் சுவர்களில் 'வல்லி சாதியாகி ஒப்பில்லாத கொடியை யெழுதி' அழகுபடுத்தியமை குறிக்கப்பட்டுள்ளது. 'வெள்ளியையொத்து விளங்குகின்ற சாந்தை வாரி, நீலமணியைக் கண்டாற்போன்ற கருமையினையும் திரட்சியினையும் உடைய திண்ணிய தூண்களையுடைவாய், செம்பினாலே பண்ணினாலொத்த தொழில்கள் செய்தலுற்ற நெடிய சுவரிலே வடிவழகினை யுடைத்தாகிய பல பூக்களையுடடைய வல்லி சாதியாகிய ஒப்பில்லாத கொடியை யெழுதிப்

புதைத்த கருவோட பெயர்பெற்ற காட்சிக்கினிய நன்றாகிய இல்' என்று நச்சினார்க்கினியர் உரை வகுப்பார். இதன்மூலம் சங்க இலக்கியத்தில் இயற்கை காட்சிகளை ஓவியப்படுத்தும் முறை இருந்துள்ளதை உணர முடிகிறது.

பண்டைய தமிழர்கள் ஓவியங்களை வரைவதற்கு முன்பு பின்பற்றப்படும் தொழில்நுட்பங்களை மூன்று வகையில் பயன்படுத்தியுள்ளனர். அவை,

(1) சுவரோவியம் - அடித்தளம் ஈரமாக இருக்கும் போது வரைவது.

(2) சுவரோவியம் - அடித்தளம் உலர்ந்தபின் வரைவது

(3) பற்றோவியம் - உலர்ந்த அடித்தளத்தின் மீது பசை கலந்த வண்ணக் கலவை கொண்டு தீட்டுவது.

ஓவியம் எழுதும்போது அதன் அடித்தளத்தின் தன்மையைப் பொருத்து அதன் நிலைத்த தன்மை மாறுபடும். பாறைகளில் அமைந்த சுவர்களின் மீதும், செங்கல்லால் கட்டப்பட்ட சுவர்களின் மீதும், களிமண், சுண்ணாம்புக் கலவையால் அடித்தளத்தை ஏற்படுத்தி அவ்வடித்தளம் ஈரமாக இருக்கும்போதே அவற்றின் மீது வரையப்படும் ஓவியத் தொழில் நுட்பத்தினை ஈரப்பத அடித்தளமுள்ள சுவரோவியமுறை என்று அழைக்கின்றனர். அடித்தளம் உலர்ந்தபின் வரையப்படும் ஓவியத்திற்கு ஈரப்பதமற்ற அடித்தளம் கொண்ட சுவரோவியம் என்று பெயர். உலர்ந்த அடித்தளத்தின் மீது பசை கலந்த வண்ணக் கலவை கொண்டு ஓவியம் தீட்டும் தொழில் நுட்பத்தினைப் பற்றோவிய முறை அல்லது கெட்டிச்சாய வண்ண ஓவியமுறை என்று அழைக்கின்றனர். நீர்நிலைகளை அழகோவியமாக வரைந்த செய்தி குறித்து சிறுபாணாற்றுப்படை விளக்குகிறது. இதனை,

"நறுநீர்ப் பொய்கை அடைகரை நிவந்த
துறுநீர்க் கடம்பின் துணை ஆர்கோதை,
ஓவத்து அன்ன உண்துறை மருங்கில்" (சிறுபாண்.68-70)

என்ற அடிகள் உணர்த்தும். அன்றைய கால ஓவியக்காட்சி இயற்கையையொத்த நீர்நிலை போல் இருந்தது என்று உவமிக்கப்பட்டுள்ளது. 'செறிவுடைய கடம்ப மரங்கள் சூழ நிற்கும் நறுநீர்ப் பொய்கை. கடம்பினுடைய மாலை போன்ற மலர்கள் இந்திரகோபம் போன்ற தாதினை உதிர்த்ததால் ஓவியத்தை ஒத்து விளங்குகிறது' என்று உரை வகுப்பர். தனித்த உருவம் மட்டுமல்லாது பல்வேறு உருவங்களை ஒன்றாக சேர்ந்து எழுதும் முறைமைகளை அன்றைய ஓவியர்கள் அறிந்துள்ளமையை இப்பாடல்வழி உணரமுடிகிறது. பல வண்ணப் பூக்களுடன் காட்சியளிக்கும் நீர் நிலையினை

ஓவியம் செய்வது அன்றைய காலத்தில் ஓவியமாக்கள் கொண்டுள்ள நுட்பத்தினை மட்டுமல்லாது பல வண்ண நிறங்களையும் ஓவியத்தில் பயன்படுத்தியுள்ளமை புலப்படுகிறது.

சங்ககாலத்தில் சுவர் ஓவியங்கள் மட்டுமல்லாது துணி ஓவியங்களும் வரையப்பட்டுள்ளன. ‘‘நமது நாட்டு ஓவியங்கள் பெரும்பாலும் சுவர் ஓவியங்களே. அதாவது, சுவரிலே எழுதப்பட்ட ஓவியங்கள். சிறுபான்மை மரப்பலகைகளிலும், கிழி (துணிச்சீலை – canvas) களிலும் எழுதப்பட்டன. படம் என்று இப்போது வழங்குகிற தமிழ்ச் சொல் ஆதிகாலத்தில் துணியில் சித்திரம் எழுதப்பட்டதைத் தெரிவிக்கின்றது. படம் அல்லது படாம் என்பது, சித்திரம் எழுதப்பட்ட துணிச்சீலை என்னும் பொருள் உடையது’’[13] என்பார் மயிலை.சீனி.வேங்கடசாமி. இதன்மூலம் சங்ககால ஓவியங்கள் சுவர், மரப்பலகை, துணிச்சீலை (கிழி) முதலானவற்றில் வரையப்பட்டுள்ளன என்பதை அறியமுடிகிறது. மதுரைக்காஞ்சியில் துணி ஓவியத்தின் குறிப்பு சுட்டப்பெற்றுள்ளது.

‘‘நீலத்து அன்ன பைம்பயிர் மிசை தொறும்
வெள்ளி அன்ன ஒள்வீ உதிர்ந்து,
சுரி முகிழ் முசுண்டையொடு முல்லை, தாஅய்,
மணிமருள் நெய்தல், உறழ, காமர்
துணிநீர் மெல் அவல், தொய்யிலொடு மலர
வல்லான் தைஇய வெறிக்களம் கடுப்ப’’ (மதுரை.279-284)

என்ற அடிகள் பல வண்ணக் கலவைகள் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட துணியில் எழுதிய ஓவியம் போல வெறிக்களம் தோற்றமளித்ததாகக் கூறுகிறது. புலவர் தான் கண்ட துணி ஓவியத்தைப் போல வெறிக்களம் இருந்தது என்று தான் கண்ட காட்சிகளை ஒப்புமைபடுத்தி கூறியுள்ளதன்மூலம் அன்றைய கால துணி ஓவியத்தின் இயல்பினைப் பற்றி அறியமுடிகிறது.

சித்திரமாடம்

பண்டைய காலங்களில் ஒவ்வொரு அரசனுடைய அரண்மனையிலும் சித்திரமாடம் என்னும் ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்ட கட்டடம் தனியே அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. பாண்டியன் நன்மாறன் என்ற அரசன் தனது சித்திர மாடத்தில் தங்கியிருந்தபோது அங்கேயே உயிர் நீத்துள்ளான். அவன் அங்கேயே உயிர் நீத்ததால் பாண்டியன் சித்திரமாடத்துத் துஞ்சிய நன்மாறன் எனப் புறநானூறு குறிப்பிடுகிறது. பாண்டியனின் சித்திரமாடத்தை மாங்குடி மருதனார்,

"கயங்கண்ட வயங்குடை நகரத்துச்

செம்பியன் றன்ன செஞ்சுவர் புனைந்து" (மதுரை.484-485)

என்ற அடியில் பாண்டியனுடைய அரண்மனையில் செம்பாற் செய்யப்பட்ட செவ்விய சுவர்களில் சித்திரம் எழுதப்பட்டதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. 'குளிர்ச்சியாற் கயத்தைக் கண்டார் போன்ற விளங்குதலையுடைய கோயிலிடத்து (அரண்மனையில்) செம்பாற் செய்தால் ஒத்த செவ்விய சுவர்களைச் சித்திரம் எழுதி' என்று இதற்கு நச்சினார்க்கினியர் உரை வகுப்பார். நக்கிரர் பாடிய நெடுநல்வாடையிலும் பாண்டியனுடைய சித்திரமாடம் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

"செம்பு இயன்றன்ன செய்யுறு நெடுஞ்சுவர்" (நெடு.112)

என்ற அடி குறிப்பிடுகிறது. எனவே அன்றைய காலங்களில் சித்திரம் வரைவதற்கென்றே சித்திரமாடம் என்ற பகுதி அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அரசன் மனமகிழ்விற்காக அங்கு வந்து தங்கிச் சென்றுள்ளான். தங்கும்போது அவன் மனதை மகிழ்விக்கும் ஓவியக் காட்சிகளைச் சுவர்களின் மீதும், அங்குள்ள பலகை, துணிகளின் மீதும் வரைந்து அலங்கரித்துள்ளனர்.

பரங்குன்றத்துச் சுவர் ஓவியம்

மதுரைக்கு அருகில் உள்ள திருப்பரங்குன்றத்து மலையிலே முருகப்பெருமான் கோயிலைச் சார்ந்த ஒரு சித்திரமாடம் இருந்ததைக் குன்றம்பூதனார் என்னும் புலவரின் பாடல் மூலம் அறியமுடிகிறது. திருப்பரங்குன்றத்தில் வரையப்பட்ட ஓவியத்தை,

"ஒண்சுடர் ஓடைக்களினு ஏய்க்கும்நின் குன்றத்து,

எழுதுஎழில் அம்பலம் காமவேள் அம்பின்

தொழில் வீற்றிருந்த நகர்" (பரி.18:27-29)

என்று பரிபாடல் எடுத்துரைக்கும். இவ்வோவியம் மன்மதனுடைய அம்புகள் செய்யும் தொழிலை நிலையாக உடைய படைப்பயிற்சியிடத்தை ஒக்கும் என உரை வகுப்பர். இதே சித்திரமண்டபத்தில் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள் குறித்து நப்பண்ணனார் என்னும் புலவர் விரிவாக விளக்கியுள்ளார். இதனை,

"இரதி காமன், இவள் இவனட எனாஅ,

விரகியர் விவை, வினா இறுகப்போரும்

'இந்திரன், பூசை இவள் அகலிகை இவன்

சென்ற கவுதமன் சினன் உறக் கல்உரு

ஒன்றிய படிஇது’ என்று உரை செய்குவோரும்

இன்ன பல பல எழுத்து நிலை மண்டபம்’’ (பரி.19:48-53)

என்று பாடியுள்ளார். முருகப் பெருமானை வணங்கிய பிறகு, மக்கள் இந்தச் சித்திர மண்டபத்தில் சென்று அங்குள்ள ஓவியக் காட்சிகளைக் கண்டு மகிழ்ந்தார்கள் என்றும், எழுதப்பட்டிருந்த சித்திரங்களில் காமன், இரதி, அகலிகை, அவளிடம் சென்ற இந்திரன், கௌதமமுனிவன், அவனைக் கண்ட இந்திரன் பூனையுருவங் கொண்டோடியது முதலிய ஓவியங்கள் எழுதப்பட்டிருந்தன என்றும், இச்சித்திரங்களைக் கண்டவர் ‘இது என்ன, இது என்ன’ என்று அறிந்தவர்களாக கேட்க, அவர்கள் இது இது இன்னின்ன சித்திரம் என்று விளக்கிக் கூறினார்கள் என்றும் நப்பண்ணனார் பாடியுள்ளார். பண்டைய காலத்தில் சித்திரங்களை எழுதி வைப்பதற்கென்று உள்ள மாடங்களில் இயற்கை ஓவியங்களும், புராணக்கதைகளும் ஓவியத்தின் கருப்பொருளாக அமைந்திருப்பதை அறியமுடிகிறது.

தொய்யில் எழுதுதல்

சங்ககாலப் பெண்கள் தங்கள் மார்பில் தொய்யில் கொண்டு எழுதுவது மரபாக இருந்துவந்துள்ளன. இது பற்றி, ‘‘தொய்யில் பொறித்த சுணங்கு எதிர் இளமுலை’’ (மது.416) என மதுரைக்காஞ்சியும்,

‘‘என்தோள் எழுதிய தொய்யிலும் யாழநின்

மைந்துடை மார்பில் சுணங்கும் நினைத்துக்காண்’’ (கலி.18:3-4)

எனக் கலித்தொகையும் குறிப்பிடுகின்றன. மேலும், இருபதுக்கும் மேற்பட்ட இடங்களில் தொய்யில் பற்றிய குறிப்புகள் சங்க இலக்கியங்களில் சுட்டப்பட்டுள்ளன. வண்ணப்பூச்சுகளால் உடலையும் முகத்தையும் பல்வேறு உருவம் தோன்ற சமைத்துக் கொள்ளப்படும் முறை அக்கால பெண்களிடம் இருந்துள்ளது. தொய்யில் என்பதற்கு எழுதுங் குழம்பு என்பார் நச்சினார்க்கினியர். செம்பஞ்சுக் குழம்பும், குங்குமக் குழம்பும் கொண்டு நகம், நெற்றி, மார்பு ஆகியவற்றில் பூசிக்கொள்ளுதலும் வரிக்கோடுகளாய்த் தீட்டிக் கொள்ளுதலும் பண்டைக் காலத்திலிருந்த மகளிர் ஒப்பனை வழக்காறுகள் என்பது பரிபாடலாற் (6:17-18) பெறப்படும். ஒப்பனை, ஓவியம் இரண்டும் தொடர்புடைய தொழிற்சாலைகள், அழகுறுத்தலே இரண்டிற்கும் தலையாய நோக்கமாகும். வண்ணங்குழைத்தல், தீட்டல், கோடிடல், எழுதல் ஆகிய வினையாலும் ஒரு தொழிற்கும் ஒப்புமையுண்டு. சாறும் சேறும் நெய்யும் ஒப்பனைக்கமைந்தன எனப் பரிபாடல் (6:41) கூறும். பண்மைக் காலத்து ஓவிய

மூலப்பொருட்களாகவும் இவையமைந்தன. மகளிர் மார்பில் தொய்யில் கொண்டு எழுதிக் கொள்ளல் மரபு. கொடியாகவும், இளங்கொம்பாகவும் தோன்றுமாறு எழுதிக்கொள்ளும் இக்கலை முழுமையாக இன்றிலையெனினும், மருதாணியிடல், அரிதாரம் பூசல், பாதரசம் இடல் ஆகிய வழக்கிலுள்ளதை நினைவு கொள்ளலாம். இம்முறை இன்று பல்வேறு பரிணாமங்களைப் பெற்று ஆண், பெண் இருபாலரிடையேயும் காணப்படும் மரபாக மாறியுள்ளது இத்தொய்யில் என்பது அடிப்படையில் கோட்டோவிய முறையில் இருந்து வளர்ந்துள்ளதைக் காட்டுகிறது. சங்ககால ஓவியமுறைகளுள் இக்கோட்டோவிய முறை பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. எந்தவொரு ஓவியம் வரைவதற்கு முன்னரும் அதனையொப்ப மாதிரி வரைந்து பிறகு முழுமையாக தீட்டுதல் பொதுவான ஒன்றாகும்.

மடலேறுதல்

சங்ககாலத்தில் தலைவன் தான் குறித்த பெண்ணினைத் திருமணம் செய்யமுடியாத சூழலில் அவளின் உருவத்தை ஒரு துணியில் வரைத்து ஊரார் முன்னிலையில் மடலேறுவேன் என்று கூறுவது வழக்காகும். இதனைப் பெருந்திணைக்குரிய ஒழுக்கமாகக் கொள்வர். மடலேறும் முன்னர் தலைவன் தன் காதலியின் அதாவது தலைவியின் உருவத்தை அனைவருக்கும் தெரியப்படுத்த வேண்டும் என்ற நோக்கோடு இவ்வுருத்தை வரைந்துள்ளான். மடலேறுதலின் இயல்பினை,

> ‘‘வில்லாப் பூவின் கண்ணிசூடி,
> ‘நல்ர முறுவல்’ என, பல் ஊர் திரிதரு
> நெடு மாப் பெண்ணை மடல் மானோயே!’’ (நற்.146:1-3)

என்று நற்றிணைப் பாடல் சுட்டுகிறது. ஆகவே அன்றைய காலத்தில் குறித்த பெண்ணின் உருவத்தை மாறுபாடின்றி எழுதித்தரும் ஓவியக்கலைஞர்கள் இருந்துள்ளனர் என்பது புலப்படுகிறது. இதனை,

> ‘‘பொறுக்கலாம் வரைந்து அன்றிப் பெரிதாயின், பொலங்குழாய்!
> மறுத்து அவ்வூர் மன்றத்து மடல்ஏறி
> நிறுக்குவென் போல்வல் யான், நீ படு பழியே’’ (கலி.58:21-23)

என்று கலித்தொகை கூறுகிறது. ‘தலைவனின் பாராட்டுக்கும் வேண்டுகோளுக்கும் தலைவி செவி சாய்த்தாள் இல்லை. தலைவனோ ஊரார் அறிய மன்றத்தின்கண் மடல் ஊர்ந்து அறிவிப்பேன் என்று கூறியுள்ளார் என தோழி கூறுவதாகப் பாடப்பெற்றது. இவ்வாறு நேரும் காலத்தில் தலைவியின்

முகத்தினை ஓவியமாகத் தீட்டும் ஓவியர்கள் இருந்திருக்க வேண்டும். அழகிய பெண் மகள் ஒருத்தியை ஓவியக் கலைஞன் எழுதிய பெண் உருவத்திற்கு உவமையாக உவமித்துள்ளார். இதனை,

‘‘நல்லேம் என்றும் கிளவி வல்லோன்
எழுதி அன்ன காண் தகு வனப்பின்
ஐயன் மாயோள், அணங்கிய
மையல் நெஞ்சம் என் மொழிக் கொளினே’’ (நற்.146:9-12)

என்ற பாடல் வழி அறியமுடிகிறது. தலைவியானவள் அழகான தோற்றமும், மெல்லிய தன்மையும், மாமை நிறமும் கொண்டு அசைவற்று வருத்தத்துடன் நிற்கிறாள். இதனை ஓவிய வல்லான் எழுதிய ஓவியம் போன்று இருக்கிறது என்று புலவர் வர்ணித்துள்ளார். காட்சிகளை மட்டுமல்லாது மெய்ப்பாடுகள் தோன்றவும் அன்றைய கால ஓவியங்கள் வரையப்பட்டிருந்ததை இப்பாடலின்மூலம் அறிய முடிகிறது.

புனையா ஓவியம்

வண்ணம் தீட்டாமல் வரையப்படும் ஓவியத்திற்குப் புனையா ஓவியம் என்று பெயர். இதனை ஆங்கிலத்தில் out line drawing என்று கூறுவர். ‘‘புனையா ஓவியம் கடுப்ப’’ (நெடு.147) என்று நெடுநல்வாடை புனையா ஓவியம் குறித்து விளக்குகிறது. இதற்கு, ‘புனையா ஓவியம் கடுப்ப - வண்ணங்களைக் கொண்டெழுதாத வடிவக்கோட்டின் சித்திரத்தை யொப்ப’ என்று நச்சினார்க்கினியர் உரை எழுதுவார். எனவே வண்ணங்கள் இல்லாமல் எழுதப்படும் ஓவியமுறை சங்க காலத்தில் இருந்துள்ளது.

‘‘மனையகம் புகுந்து மணிமே கலைதான்
புனையா ஓவியம் போல நிற்றலும்’’ (மணி.அதி.130-131)
‘‘புனையா ஓவியம் புறம்போந் தென்ன’’ (மணி.சிறை.88)

என்று மணிமேகலை புனையா ஓவியம் பற்றி குறிப்பிடும். மணிமேகலை அசைவற்று நிற்கும் காட்சி புனையா ஓவியம் போன்று இருந்துள்ளது என்கிறது. ஓவியத் தொழிலுக்கு வட்டிகைச் செய்தி என்ற பெயரும் உண்டு. வட்டிகை என்பது துகிலிகை. பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோ சித்திரம் எழுதும் துகிலிகை பாதிரிப்பூவைப் போல இருக்கும் என்று கூறுகிறார்.

‘‘ஓவ மாக்கள் ஒள் அரக்கு ஊட்டிய
துகிலிகை அன்ன, துய்த் தலைப் பாதிரி’’ (நற்.118:7-8)

என்ற அடிகள் இதனை உணர்த்தும். காவிரிப்பூம்பட்டினத்திலே, தன் காதலியுடன் அமர்ந்து யாழ் வாசித்துக் கொண்டிருந்த எட்டி குமரன் என்பவன், திடீரென்று ஏதோ சிந்தனையில் ஆழ்ந்து ஓவியம் போன்று அசைவற்றிருந்ததைக் கூறுகிற சீத்தலைச் சாத்தனார் வட்டிகைச் செய்தி (ஓவியப்படம்) போல் இருந்தான் என்கிறார்.

''வட்டிகைச் செய்தியின் வரைந்த பாவையின்
எட்டி குமரன் இருந்தான்'' (மணி.பளிக்:57-58)

என்ற பாடல் அடிகளே மேற்சொன்னவைகளுக்குச் சான்று. வட்டிகைப் பலகை என்பது ஓவியம் எழுதும்போது வர்ணங்களைக் குழைக்கப் பயன்படுத்தும் பலகையாகும்.

கண்ணுள் வினைஞர்

நோக்கினார் கண்ணிடத்தே தம் தொழிலை நிறுத்த வல்லவர். இவர்கள் கண்ணுள் வினைஞர் என அறியப்படுகின்றார்.ஓ வியர் கலைஞன் குனிந்த வித்தகன், கண்ணுள் வினைஞன், கை வினைஞன், ஓவியப் புலவன், ஓவிய வல்லோன் என்னும் பெயர்களால் குறிக்கப்படுகிறான். கண்ணுள் வினைஞரின் செயல்திறம் குறித்து,

''எவ்வகைச் செய்தியும் உவமம் காட்டி,
நுண்ணிதின் உணர்ந்த நுழைந்த நோக்கின்
கண்ணுள் வினைஞரும், பிறரும், கூடி,
தென்திரை அவிர் அறல் கடுப்ப, ஒண்பல்'' (மதுரை.516-519)

என்று மதுரைக்காஞ்சி எடுத்துரைக்கிறது. பல்வேறு தொழில் செய்வோர்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது ஓவியக்கலைஞர்களைப் பற்றியும் குறிப்பிடுகிறது. 'பலவகையாக நுட்பமாக உள்ள தொழில்களை ஒப்புமைகாட்டித் தன் கூரிய அறிவுத் திறத்தால் ஓவியமாகத் தீட்டுபவர்' என்று ஓவியக் கலைஞர்களை சிறப்பித்துள்ளது.

பலவகை வண்ணங்கள்

சங்ககாலத்தில் ஓவியம் எழுதுவதற்குப் பல வகையான வண்ணங்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். ஓவியத்திற்கான வண்ணச் சேர்க்கைகளை இயற்கை மூலங்களிலிருந்தே பெற்றுள்ளனர். வண்ணம் ஒளி மிகத் தீட்டப் பெறுவதனை 'வண்ணம் தெளிர' எனப் பரிபாடல் (10:95) கூறுகின்றது. ''வண்ணங்களைக் குறித்த தொழிலறிவு பண்டைத் தமிழகத்தில் தெளிவாக இருந்திருக்கிறது. அழலுரு, செவ்வேள், காயாம்பூவண்ணன், நீனிறிநொடியோன்,

வால்வளையுரையுமேனி எனத் தெய்வங்களை நிறத்தொடர்பு காட்டி அறிவுறுத்தியமை எண்ணுதற்குரியது. சனிக்கோளைக் கரியவன் எனல், காளியைக் கரிய கண்டத்தவள் எனல் நினைக்கத்தக்கன. பவளவாய் தவற நகை, முல்லைப்பண், குவளைக்கண், கார்கூந்தல், மாமேனி என்பன நிறத்தொடர்புறுத்தி உறுப்புகளை விளக்குவதற்கு எடுத்துக்காட்டுகள். நீலத்தைக் கருப்போடு வேறுபாடின்றி எண்ணுகின்ற நிலை பண்டையது. நீலநாகம் நல்கிய கலிங்கம் எனவும், கருங்குவளையை நீலம் எனவும் சுட்டக் காணலாம். நிழலை இருளின் மாற்று எனக் கருதல் உண்டு''[14] என்று கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் கூறுவார். விளக்கச்சூழல், இந்திரகோபம், கருதி ஆகியன செந்நிறத்தை எடுத்துரைக்க உவமமாயின. இதனை,

''கோபத்தன்ன தோயாப் பூந்துகில்'' (திரு.15)

''விளக்கழ லுருவின் விசியுறு பச்சை'' (பொரு.5)

''கருதிப் பூவின் குலைக்காந் தட்டே'' (குறுந்.1:4)

என்ற சங்கப்பாக்கள் மூலம் உணர முடியும்.

ஓவியத்திற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட பொருட்கள்

ஓவியத்திற்குப் பயன்படுத்திய பொருட்கள் குறித்து சங்க இலக்கியங்களில் நேரடியாகக் குறிக்கவில்லை என்றாலும் சில குறிப்புகளின்வழி உய்த்துணர முடிகிறது. அன்று இயற்கையில் கிடைத்த பொருட்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு ஓவியம் வரைந்துள்ளனர். ஆடைகளுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட சாயங்களே ஓவியங்களுக்கும் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவை தவிர செம்பஞ்சுக் குழம்பு, குங்குமக்குழம்பு, சுண்ணம், அரக்கு, மெழுகு, தண்ணீர் சாயம், எண்ணெய்ச் சாயம் முதலான பொருட்களைக் கொண்டு ஓவியம் தீட்டினர். ஓவியம் தீட்ட துகிலிகையைப் பயன்படுத்தினர். துகிலிகை என்ற சொல் நாளடைவில் தூரிகை (Brush) என மருவியது. துகிலிகைக்கு 'வட்டிகை' என்ற சொல் இலக்கியங்களில் காணப்படுகிறது. வட்டிகை கொண்டு வரையப்பட்ட ஓவியங்கள் 'வட்டிகைச் செய்தி' எனக் குறிப்பிடப்பட்டது. சுவர், துணி, செப்பேடு, ஓலை, பலகை, கண்ணாடி, தந்தம் முதலான பல்வேறு பொருட்களின் மீது துகிலிகை கொண்டு ஓவியக் குழம்பினைப் பூசி ஓவியம் தீட்டினர். இதனையொப்ப மனிதன் அன்றாட வாழ்க்கையில் பயன்படுத்தும் பொருட்களின் மீது ஓவியம் வரையும் மரபை இன்றும் காணமுடிகிறது.

ஓவியத் தொழில்நுட்பங்கள்

ஆரம்ப கால ஓவியங்கள் புனையா ஓவியம், புனை ஓவியம் என்ற இரு நிலைகளிலேயே காணப்படுகின்றன. இன்று உள்ள வளர்ச்சி அக்காலத்தில் இல்லை என்பதால் ஓவியம் வரைவதில் பெரியதாக நுட்பங்கள் பயன்படுத்தப்படவில்லை. தொடக்ககால ஓவியங்களில் புனையா ஓவியங்களான கோட்டோவியங்கள், வண்ணம் சேர்த்து புனை ஓவியங்கள் என்ற அளவில் மட்டும் இருந்தன. நாளடைவில் வெளிச்சம், நிழல், முப்பரிமாணம், குறியீடு, கோணஅமைப்பு முதலான பல ஓவிய உத்திகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. வர்ணங்களின் கலப்பு முறையிலும் இன்று பல்வேறு முறைகள் கடைபிடிக்கப்படுகின்றன. மஞ்சள், சிவப்பு, நீலம் ஆகிய மூன்றும் மூவர்ணங்களாகும். இவற்றின் கலப்பினால் உருவாகும் ஏனைய நிறங்கள் உப வர்ணங்களாகும். ஒரு குறித்த நிறம் பல்வேறு ஒளிர் இருட்தன்மைகளில் பாவிக்கப்படலாம். எந்தவொரு நிறத்தினதும் இப்பண்பு வெள்ளையில் தொடங்கி கருப்பில் முடிவடையும். உதாரணத்திற்கு நீலத்தை எடுத்துக்கொண்டால் வெள்ளை (w), அதிவெளுப்பு நீலம் (WB), வெளுப்பு நீலம் (LB), இளநீலம் (HB), நீலம் (B), மென்கரு நீலம் (HB), கருநீலம் (DB), அதிகருமை நீலம் (BLB), கருப்பு (BI) என்று மாற்றம் அடையும். இம்முறை மேற்கூரிய தெய்வங்களின் உருவப்பெயருடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம். பல்வேறு தெய்வங்களின் நிறமும், பூக்களின் நிறமும் கூறியதன்வழி நிறம் குறித்த அறிவு அன்று இருந்துள்ளதை அறியமுடிகிறது.

ஓவியக் கலையில் மிக்க தேர்ச்சி

ஒரு சமூகம் ஈடுபாடு கொண்ட துறைகளின் மீதான ஆழ்நிலைகளை அன்று வழங்கும் வழக்காறுகளின் மூலம் அறியலாம். சங்க இலக்கியங்களில் பலவற்றில் ‘சித்திரத்தை ஒத்த அழகு வாய்ந்த வீடுகள்’ என்ற பொருண்மையில் சொல்லாட்சிகள் பல காணப்படுகின்றன. தமிழர்கள் ஓவியத்தில் பெற்றிருந்த புலமையை,

“ஓவத் தன்ன உருகெழு நெடுஞ்சுவர்” (பதி.11:28)
“ஓவத் தன்ன விடனுடை விரைப்பின்” (புறம்.251:1)
“ஓவத் தன்ன வினைபுனை நல்லில்” (அகம்.98:11)

என்ற அடிகள் எடுத்துரைக்கின்றன. ஓவியம் வீட்டைப் போல இருக்கிறது என்று கூறக்கூடிய காலம் போய், வீடு ஓவியத்தைப் போல இருக்கிறது என்று கூறக் கூடிய காலம் தோன்றுவதற்கு நீண்டகால இடையீடு வேண்டும். ஓவியத்திற்

பழகிப் பழகிப் பயிற்சி பெற்று, அதனைச் சுவைக்கும் நிலை ஏற்பட்ட பின்பே ஓவியத்தைப் போல வீடு இருக்கின்றது எனக் கூற முடியும். எனவே மக்களின் வழக்கில் உள்ள தன்மைகளையொத்த சங்க இலக்கிய அடிகள் தமிழர்கள் ஓவியக்கலையில் பெற்றிருந்த சிறப்பினை உணர்த்துகின்றன.

தமிழகத்தின் பழமையான ஓவியங்களாகக் கருதப்படும் குகை ஓவியங்களைத் தொல்பொருள் ஆய்வாளர்கள் கண்டெடுத்துள்ளனர். அவை சங்க காலத்தையொட்டியவை என எண்ணுதற்கு இடமளிக்கிறது. ‘‘தொல்பொருள் ஆய்வாளர்கள் தமிழகத்தில் ஏறத்தாழ 18 இடங்களில் குகை ஓவியங்கள் உள்ளன என்கின்றனர். கொடுமணல் அகழாய்வில் கிடைத்த கற்பாறையில் உள்ள ஓவியம் கி.மு.300-210 எனக் கணக்கிட்டுள்ளனர். முத்துப்பட்டி (மதுரை), வெள்ளருக்கன்பாளையம் (கோயம்புத்தூர்), மகராசக்கடை (தருமபுரி) ஆகிய இடங்களில் அடையாளம் காணப்பட்ட ஓவியங்கள் புதிய கற்காலத்தவை. கீழ்வாலை (விழுப்புரம்), கரடிப்பட்டி (மதுரை) போன்ற இடங்களில் குகைகளில் விலங்குகள், மனிதனின் நடனக்காட்சி ஓவியங்கள் உள்ளன. இவை அன்றைய மனிதனின் மகிழ்ச்சி, துக்கம், சடங்கு, வழிபாடு, வேட்டை போன்றவற்றை வெளிப்படுத்தவன’’[15] என்று அ.கா.பெருமாள் கூறுவர். காலத்தின் அடிப்படையில் பார்க்கும்போது இவை சற்றேறக்குறைய சங்ககாலத்தையொட்டிய பகுதியாக இருக்கலாம். எனவே பாறை ஓவியங்களையும் சங்கத் தமிழர்கள் வரைந்துள்ளனர் என்பதை அறியமுடிகிறது.

சிற்பக்கலை

‘Sculpture’ என்ற ஆங்கிலச் சொல் செதுக்குதல், பொளிதல் என்னும் பொருண்மையுடைய இலத்தீன் மூலத்தினின்று பெறப்பட்டதாகும். வினையாண்மையும், பயிற்சியும், உடல் வலியும் சிற்பக்கலை உருவாக்குத்திற்கு இன்றியமையானது. மண், மரம், செங்கல், கல், உலோகம், தந்தம், மெழுகு, அரக்கு, செம்பு, சுதை, கடுசர்க்கரை முதலானவற்றைக் கொண்டு உருவங்களை அமைக்கும் முறைக்கு சிற்பக்கலை என்று பெயர். சங்க காலத்தில் சிற்பக்கலை பெரியதொரு வளர்ச்சி பெறவில்லையாயினும், அவற்றிற்கான தொடக்கம் சங்ககாலத்திலிருந்தே தொடங்கியிருக்க வேண்டும். சங்க இலக்கியங்களில் கூறப்படும் கடவுள்களுக்கு முழு உருவம் இல்லையாயினும் அவற்றிற்கான அடையாளங்களைக் கொண்டு வழிபட்டு வந்துள்ளனர். இவற்றை மண், மரம், சுதை முதலான பொருட்களைக் கொண்டு உருவாக்கியுள்ளனர். ‘‘பண்டைக் காலத்திலே தமிழர் கோயில்களில் தெய்வத்தை வழிப்பட்டபோது இப்போது வைத்து வணங்கப்படுகிற தெய்வ

உருவங்களை வணங்கவில்லை. அந்தத் தெய்வங்களின் அடையாளங்களை மட்டும் வைத்து வணங்கினார்கள். சாதாரணமாக, முருகனின் உருவமாக வேலும், இந்திரனின் உருவமாக வச்சிராயுதம், கற்பகத்தரு, வெள்ளையானை முதலானவைகள் மட்டும் வைத்து வணங்கப்பட்டன”[16] என்பார் பாக்கியமேரி. இப்பகுதியினைக் குறிப்பிட்டுப் பேசும் கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் அவர்கள் ‘இன்ன தெய்வத்தின் கோயில் என்று குறிப்பிடும் பொழுதே அந்தத் தெய்வத்திற்கு உரிய படிமம் இருந்திருக்க வேண்டும்’ என்று விளக்கிச் செல்கிறார்.

பொதுவாகச் சிற்பங்களை முழு உருவச் சிற்பங்கள், புடைப்புச் சிற்பங்கள் என இருவகைப்படுத்துவர். ஒன்றின் முழு வடிவம் தெரியும்படி அமைப்பது முழுஉருவச் சிற்பம் எனப்படும். முன்புறம் மட்டும் தெரியும்படி அமைப்பது புடைப்புச்சிற்பம் எனப்படும். இந்த இரண்டு வடிவங்களும் வழிபாட்டுக் கருவறை, மன்னரின் அரண்மனை, செல்வந்தர்களின் மாளிகை போன்ற பலவிடங்களிலும் அமைக்கப்பட்டிருந்தன.

உருவ அமைப்பு

பொதுவாகச் சிற்பங்களைத் தெய்வ உருவங்கள், இயற்கை உருவங்கள், கற்பனை உருவங்கள், அடிமைச் சிற்பங்கள் என நான்கு வகைகளாகப் பகுக்கின்றனர். தெய்வ (பிரதிமை) உருவங்கள் என்பது சிவபெருமான், பார்வதி, கணபதி, முருகன் முதலிய சைவ சமயத் தெய்வ உருவங்களும், திருமால், இலக்குமி, கண்ணன், இராமன் முதலான வைணவ சமயத் தெய்வ உருவங்களும், இவைபோன்ற பிற சமயக் கடவுள்களின் உருவங்களையும் குறிக்கும். இயற்கை உருவங்கள் என்பது மனிதன், மிருகம், பறவை முதலிய இயற்கை உருவங்களைக் குறிக்கும். கற்பனை உருவங்கள் என்பது இயற்கையில் காணப்படாத, கற்பனையாகக் கற்பித்து அமைக்கப்பட்ட உருவங்கள், இலைக்கொடிகள், சரபப்பட்சி, இருதலைப் பட்சி, மகரம், கின்னரம், குக்குட சர்ப்பம், நாகர், பூதர் முதலியவை உருவங்களைக் குறிக்கும். பிரதிமை உருவங்கள் என்பது ஆட்களின் உருவத்தைத் தத்ரூபமாக அமைப்பதாகும். இவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டே காலம் காலமாக சிற்பக்கலை வளர்ச்சி பெற்று வந்துள்ளது.

சிற்பம் அமைக்கும் பொருட்கள் குறித்து பிங்கலந்தை நிகண்டு விளக்கிச் செல்கிறது.

“கல்லும் உலோகமும் செங்கலும் மரமும்
மண்ணும் சுதையும் தந்தமும் வண்ணமும்

கண்ட சருக்கரையும் மெழுகும் என்றிவை

பத்தே சிற்பத் தொழிற்குறுப் பாவன''   (பிங்.29)

என்று சிற்பக்கலைக்குரிய பத்து பொருட்களைப் பற்றி கூறுகிறது.

சிலை, சிற்பம் என்ற சொல்லாட்சிகள் சங்க இலக்கியங்களில் இல்லை. சிலை என்ற சொல் வந்திருந்தாலும் அது சிலையைக் குறிக்கும் பொருண்மையில் வழங்கப்படவில்லை. ‘‘கலை என்ற சொல்லின் ஆட்சி சங்க இலக்கியத்தில் பெருகிய வழக்குப் பெறாதது போலவே, சிலை என்ற சொல்லும் பெருவழக்குப் பெறவில்லை. வில்லைக் குறிக்கப் பலவிடங்களில் சிலை என்ற சொல் வழங்கப்படினும் கல் உருவச் சிலையைக் குறிக்கும் பொருளில் அச்சொல் வழங்கப்பெறவில்லை. சிற்பம் என்ற சொல் சங்க நூல்களில் யாண்டும் ஆட்சி பெறவில்லை. எனினும் சில், சிலை, சிலம்பு என ஓசைப் பொருண்மை பயக்கும் சொற்கள் வழங்குதல் நோக்கத்தக்கது''[17] என்று கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் விளக்குகிறார். ‘சிலைவல் ஏற்றொடு செறிந்தஇம் மழைக்கே’ (112:9) என நற்றிணையும், ‘சிலைமாண் கடுவிசைக் கலைநிறத் தழுத்தி’ (272:5) எனக் குறுந்தொகையும், ‘உருமெனச் சிலைக்கும் ஊக்கமொடு பைங்கால்’ (61:6) என அகநானூறும் சிலை என்ற சொல்லாட்சியைக் குறிப்பிடுகின்றன.

சிற்பக்கலையின் முன்னோடி

தொல்காப்பியத்தில் குறிக்கப்பட்டுள்ள நடுகல் வழிபாடு சிற்பக் கலைக்கு அடிப்படையாக உள்ளது. நடுகல்லை நடுவதற்கு முன் சான்றோர்கள் ஒன்று கூடி நல்லதொரு கல்லைத் தேடிக்கண்டுபிடித்ததைக் காட்சி என்றனர். பிறகு அந்தக் கல்லை நடுகல்லாகக் கொள்ளலாம் என முடிவு செய்வதைக் ‘கல்கோள்’ என்றனர். கல்லை உரிய நன்னாளில் ஆற்றில் கொண்டு சென்று நீராட்டியதை ‘நீர்ப்படை’ எனவும், அனைவரும் ஒன்று கூடி கல்லை நடும் நிகழ்வினை ‘நடுதல்’ எனவும், நடுதல் நிகழ்ச்சிக்குப் பெருமளவில் மக்கள் அனைவரும் ஒன்றுகூடி நடப்பட்ட கல்லைச் சம்பந்தப்பட்ட வீரனாக ஏற்றுக் கொள்வதைப் ‘பெரும்படை’ எனவும், விழுப்புண்பட்டு இறந்த வீரனை வணங்கி வாழ்த்துவதை ‘வாழ்த்தல்’ எனவும் விளக்கிக் கூறுவர். இதனை,

‘‘காட்சி கல்கோள் நீர்ப்படை நடுதல்

சீர்த்தகு மரபில் பெரும்படை வாழ்த்தலென்று''

(தொல்.பொருள்.298)

என்று தொல்காப்பியம் கூறும். நிரைப்போரில் உயிரிழந்தவர்களுக்குக் கல்லெடுத்தல் மரபு குறித்து மேற்கண்ட நூற்பா உணர்த்துகின்றது. நிரைப்போரில் உயிரிழந்தவர்களுக்குச் செய்யும் ஈமச்சடங்கு பின்னாட்களில் உலகியல் இறப்பிற்கு உரிய சடங்காக உருக்கொண்டது. ஆடவர்களுக்கு மட்டுமல்லாது பெண்களுக்கும் இச்சடங்கு உரியதாயிற்று. இவ்வாறு கல் நடும்போது இறந்தவர்களின் பெயரும் பெருமையும் எழுதி வீரர்களை நினைவு கூர்ந்துள்ளனர். இதனை,

''பெயரும் பீடு மெழுதி அதர்தொறும்
பீடி சுட்டிய பிறங்குநிலை நடுகல்'' (அகம்.131:10-11)

என்று அகநானூறு குறிப்பிடும். நிரைமீட்ட போரில் இறந்துபட்ட கரந்தையோரின் பெயரும் பெருமையும் பொறித்து, மயிற்பீலி சூட்டப்பெற்று விளங்கும் சிறப்பினைக் கொண்ட நடுகல்லின் முன் ஊன்றிய வேலும், அதன்கண் சாத்தப்பெற்ற கேடயமும் உடைய வழியினை கடந்து செல்ல வேண்டும் எனத் தலைவன் தன் நெஞ்சிற்கு உரைக்கின்றான். இதேபோல நினைவுக் கல் நடுதல் பற்றி புறநானூறு குறிப்பிடுகிறது. இதனை,

''பரலுடை மருங்கின் பதுக்கை சேர்த்தி,
மரல் வகுந்து தொடுத்த செம் பூங் கண்ணியொடு,
அணி மயிற் பீலி சூட்டி, பெயர் பொறித்து,
இனி நட்டனரே, கல்லும்: கன்றெடு'' (புறம்.264:1-4)

என்ற அடிகள் விவரிக்கும். உருச்சமைத்தற்குரிய செய்தி குறிக்கப்பட்டுள்ளதை உணர முடிகிறது. பருக்கைக் கற்களைக் கொண்ட இடத்து மேடு அமைத்தனர். மரலைக் கீறி எடுத்த நாரினால் சிவந்த பூக்களைக் கொண்ட கண்ணியைத் தொடுத்தனர். அழகிய மயிற் பீலியைக் சூட்டிப் பெயரை எழுதி இப்பொழுது கல்லும் நட்டனர் என்று உரை விரியும். ஆரம்ப காலத்தில் சிற்பக்கலை நினைவுக் கல் நடுதல் என்ற முறையிலேயே மகிழ்ந்துள்ளது. பின்னாட்களில் உளியால் பொளிந்து அக்கல்லில் உருக்காட்டல் முறை வளர ஆரம்பித்தன.

''மண்ணினும் கல்லினும் மரத்தினும் சுவரினும்
கண்ணிய தெய்வதம் காட்டுநர் வகுக்க'' (மணி.கந்திற்.121.126)

என்று மணிமேகலை கூறுகிறது. சங்ககாலப்பகுதியிலும் அதற்குப் பின் வந்த காலங்களிலும் மேற்குறிப்பிட்ட பொருட்கள் சிற்பம் செதுக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இவற்றில் சிற்சில வேறுபாடுகளை நுண்ணிதின் உணர முடியும். சான்றாக தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் நீர்படைத்துறைக்கும், சிலம்பு

குறிப்பிடும் நீர்படைநிலைக்கும் வேறுபாடு உண்டு. தொல்காப்பியர் காலத்தில் வீரனுக்கு உரிய கல்லை நீராட்டுவதை ‘நீர்ப்படை’ என்று குறித்தனர். அக்கல்லில் வீரனின் உருச் செதுக்கப்பட்டிருக்காது. இறந்த வீரனின் குறியீடாக அக்கல் வணங்கப்பட்டு வந்தது. ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில், கண்ணகியின் உருவம் பொறித்த சிற்பம் நீராட்டப்பட்டதே ‘நீர்ப்படை’ எனக் குறிக்கப்பெற்றது. தொல்காப்பியர் காலத்தில் எழுத்துக்களை மட்டுமே செதுக்குவது இயல்பாக நடைமுறையில் இருந்தது. சிலப்பதிகார காலத்தில் கல்லில் உருவம் செதுக்கும் சிற்பக்கலை வளர்ச்சி அடைந்திருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது.

பாவை செய்தல்

சிற்பக்கலையின் ஒரு பகுதியாக பாவை செய்யும் முறை சங்ககாலத்தில் இருந்துள்ளது. இயற்கையில் கிடைத்தப் பொருட்களைக் கொண்டு இப்பாவைகளை அமைத்துள்ளனர். மேலே குறிப்பிட்ட கல், மண், மரம் முதலானவைகள் அல்லாது மணல், பூக்களின் தாது, தண்டாங்கோரைப்புல், உப்பு முதலானவற்றையும் கொண்டு உருவங்கள் சமைத்துள்ளனர். தற்காலத்தில் வீணானப் பொருட்களைக் கொண்டு ஒரு படிமம் செய்வதை ஒத்தது.

“கண்டிகும் அல்லமோ, கொண்க, நின் கேளே?
வண்டற் பாவை வௌவலின்,
நுண் பொடி அளைஇக் கடல் தூர்ப்போளே!” (ஐங்.124)

என்ற பாடல் வண்டல் மண்ணால் செய்யப்பட்ட பாவை குறித்து விளக்குகிறது. வண்டல் மண்ணால் பாவை செய்து, அதற்கு மலர் புனைந்து விளையாடுவது இளம் பெண்களின் வழக்கம். மணல்வீடு கட்டி விளையாடுவது போன்றதொரு விளையாட்டு இது. இதன் அடிப்படையில் சிற்பம் பற்றிய உருவாக்கத்தினைக் காண முடிகிறது. இப்பாவை பற்றிய குறிப்புக்கள் சங்க இலக்கியங்களில் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. பூங்கணுத்திரையார் என்னும் புலவர் பூக்களின் தாதுக்களால் செய்யப்பட்ட பாவை குறித்துப் பேசுகிறார்.

“தாதின் செய்த தண்பனிப் பாவை
காலை வருந்தும் கையாறு ஓம்பு’ என
ஓரை ஆயம் கூறக் கேட்டும்” (குறுந்.48:1-3)

என்பது அப்பாடல். பூந்தாது முதலிய பொடிகளால் செய்யப்பட்டு, மிக்க குளிர்ச்சியையுடைய பனியில், துயிலவிடப்பட்ட விளையாட்டுப் பாவையானது, காலை வெயிலில் கிடந்து வருந்தும் நிலைகண்டு, நீ செயலற்றுக் கிடக்கும்

நிலையை நீக்குக எனத் தன்னுடன் விளையாடும் மகளிர் கூறுவர். தலைவனைக் காணாத நேரத்தில் பசலை அடைந்த தலைவி பாவை போன்று அசைவற்று காணப்பட்டாள் என்கிறது. ‘தாது செய் பாவை’ என (அகம்.392), ‘செய்யுறு பாவை’ (குறுந்.195) முதலான பாடல்களும் தாதுசெய் பாவை குறித்து விளக்குகின்றன. தலைவியைக் காணவரும் தலைவன் தண்டாங் கோரையில் பாவை செய்து பரிசளித்துள்ளான். இதனை,

> ‘‘செவ்விரல் சிவப்பு ஊரச் சேண் சென்றாய்’ என்று அவன்
> பௌவ நீர்ச் சாய்க் கொழுதிப் பாவை தந்தனைத்தற்கோ’’
> (கலி.76:6-7)

என்று கலித்தொகை குறிப்பிடும். தலைவியை இயற்கைப் புணர்ச்சியில் சந்தித்த தலைவன், அவன் வரும் வழியில் உள்ள தண்டாங் கோரைகளைப் பறித்துக் கிழித்துப் பாவை செய்து தந்தான் என தலைவி தோழியிடம் அறத்தொடு நிற்கும் பொழுது கூறுகிறாள். இதனை, கலித்தொகை (59:7) பாடல் குறிப்பிடுகிறது. இது முன்பு கூறப்பெற்ற பாவைகளை விட அளவில் சற்று பெரியதாக இருந்துள்ளதை, இப்பாவையினை வர்ணிப்பதன் மூலம் உணர முடிகிறது. மேலும் உப்பினை வைத்தும் பாவை செய்துள்ளனர் என்று கலித்தொகை (146) குறிப்பிடுகிறது.

பொன் - பாவை

பரணரின் குறுந்தொகைப்பாடல் நன்னன் புரிந்த பெண் கொலை பற்றி குறிப்பிடுகிறது. நன்னனின் காவல்மரம் உதிர்த்த தேமாங்கனி ஆற்றில் வீழ்ந்து மிதந்து வரும்போது அங்கே நீராடிய தலைமகள் அதனை எடுத்து தின்றாள். இத்தவறுக்காக அரசன் அவளுக்குக் கொலைத்தண்டனை கொடுக்க எண்ணினான். தலைமகளின் பெற்றோர் தலைமகளையொத்த பாவை ஒன்றினைப் பொன்னால் செய்து கொடுக்க எண்ணினர். அதோடு எண்பத்தொரு களிற்றியானைகளையும் தண்டப் பொருளாகக் கொடுக்க முன்வந்தனர். அரசன் இவற்றை ஏற்காது அப்பெண்ணைக் கொன்றுள்ளான். இதனை,

> ‘‘பொன்செய் பாவை கொடுப்பவும், கொள்ளான்,
> பெண்கொலை புரிந்த நன்னப் போல’’ (குறுந்.292:4-5)

என்று குறுந்தொகை கூறும். ஆம்பல் என்னும் பேரெண் அளவிற்கு நிகரான பொன்செய் பாவைகளும், வைரங்களும், அணிகலன்களும் மாந்தை நகரில் குப்பையாகக் குவித்து வைத்திருந்ததை (அகம்.127:6-10) மாமூலனார் பாடியுள்ளார். பொன்செய் பாவைகள் சங்ககாலத்தில் இருந்தது குறித்து

“பொற்பாவை செய்யவும், உடைமையாகப் பேணவும், திறையாகக் கொடுக்கவுமான வழக்கங்கள் இருந்தமையினை மறுப்பதற்கில்லை. யவனர் பண்ட மாற்றுக்குரிய ஈடாகப் பென்னளித்தனர். தமிழகத்திற் கிடைத்ததும், பண்டமாற்றாகப் பெற்றதும், திறையாகக் கொண்டதுமான பெரும்பொன் அணிகலன் செய்யவும், பாவை செய்யவும் பயன்பட்டது. அகநாட்டிலும் பொன் வணிகப் பொருளாகவும், மாற்றுப் பொருளாகவும் அமைந்தது”[18] என்று கூறுவர். இதன் அடிப்படையில் பொன்னால் செய்த பாவைகள் மிகை என்று தோன்றினாலும், பொன்னின் பயன்பாட்டைக் கொண்டு அது இருந்திருக்கும் என்று கருத இடமளிக்கிறது. இதேபோல அச்சுறுத்துவது, நகை செய்து உயிர் பறிப்பது முதலானவற்றைச் செய்யும் கொல்லிப்பாவை பற்றிய குறிப்புகளும் சங்க இலக்கியங்களில் கிடைக்கின்றன.

மரச்சிற்பங்கள்

மரங்களால் ஆன சிற்பங்களின் பயன்பாடு குறித்து சங்க இலக்கியங்கள் குறிக்கின்றன. மரத்தினால் செய்யப்படும் இச்சிற்ப வேலைகளை தச்சர்கள் மிகச் சிறப்பாகச் செய்துள்ளனர்.

“தச்சச் சிறாஅர் நச்சப் புனைந்த
ஊரா நல்தேர் உருட்டிய புதல்வர்” (பெரும்.248,249)

என்ற பாடல் மரச்சிற்பம் குறித்து விளக்குகிறது. மருதநில உழவர்களின் இல்லங்களில் தச்சர்களின் பிள்ளைகளும் விரும்பும் படியாகப் புனைந்த நல்ல சிறு தேர்களை உருட்டித் திரிந்துள்ளனர். அத்தேர்கள் பலரும் விரும்பும்படி வண்ணங்கள் பூசப்பட்டு பேரழகுடன் காணப்பட்டது. இதனால் தச்சர்களை விடவும் தச்சுத் தொழிலில் சிறப்பு மிக்க மக்கள் வாழ்ந்துள்ளனர் என்பதை அறியலாம். ஒருவருக்கு ஒரு தொழில் தெரியும் என்று இல்லாமல் பல தொழில்களையும் கற்றுத் தேர்ந்தவராக இருந்துள்ளமை புலப்படுகிறது. இதனை,

“பாலோடு அலர்ந்த முலை மறந்து, முற்றத்துக்
கால்வல் தேர்கையின் இயக்கி, நடை பயிற்றா,
ஆல்அமர் செல்வன் அணிசால் பெரு விறல்” (கலி.81:7-9)

என்ற பாடல் உணர்த்தும். சிறுவன் முற்றத்தில் உருட்டி விளையாடும் விளையாட்டுத் தேர் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. பாலொடு விம்மின் முலையிலே பால் உண்பதையும் மறந்து, முற்றத்திலே உருட்டி விளையாடுகின்ற தேரை, கையாலே தள்ளியவாறே நடை பயிலா நின்றனர்’ என்று உரை கூறுவர். பரத்தையரிடம் இருந்து வந்த தலைவனுக்கு பால் குடியையும் மறந்து, தேரை

கையாலேயே உருட்டி விளையாடும் மகன் வாயிலாக அமைந்தது இப்பாடலில் குறிக்கப்பெற்றுள்ளது. நல்ல வேலைப்பாடு அமைந்த தேரை அன்றைய கால சிறுவர்களுக்கு நடை பயிற்சி அளிப்பதற்காக தச்சர்கள் வடிவமைத்துள்ளனர். இதே போல பட்டினப்பாலையிலும் சிறுவர்கள் தேர் வைத்து விளையாடிய செய்தி குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை,

''கோழி எறிந்த கொடுங்கால் கனங் குழை
பொற் காற் புதல்வர் புரவி இன்று உருட்டும்
முக்காற் சிறுதேர் முன் வழி விலக்கும்'' (பட்.23-25)

என்று பட்டினப்பாலை கூறும். மகளிர் உலருகின்ற நெல்லைத்தின்னும் கோழியைத் தாம் காதுகளில் அணிந்திருக்கும் பொன்னால் செய்த மகரக்குழையால் அடித்து விரட்டியுள்ளனர். அக்குழை, பூண் அணிந்த காலினையுடைய தம் புதல்வர், குதிரை பூட்டாமல் கையால் உருட்டி விளையாடும் மூன்று சக்கரங்களைக் கொண்ட சிறுதேர் செல்லும் வழியில் முன்னர் வீழ்ந்து, அதன் ஓட்டத்தைத் தடுத்து நிறுத்தும் என்று விளக்கம் தருவர்.

சிற்ப விளக்குகள்

சங்ககாலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட பல்வேறு சிற்ப விளக்குகள் சிற்பக்கலையின் வளர்ச்சியைக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது. சங்ககாலத்திற்குரிய கலை மாண்புகள் வெளிப்பட்டாலும் அயலவரின் கலப்பின் மூலம் பிறநாட்டுக்கலை மரபும் கலந்திருந்துள்ளன. யவனர், மராட்டர், அவந்தியர் முதலான பலரும் தமிழகத்தில் வாழ்ந்துள்ளனர். இக்கலப்பின் மூலம் அவர்கள் பயன்படுத்திய கலைப் பொருட்கள் தமிழகத்திற்குக் கொண்டு வரப்பட்டன. அதில் ஓதிம விளக்கு, பாவை விளக்கு, அன்ன விளக்கு ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். அதில் ஓதிம விளக்கு தமிழகத்திற்குரியது என ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். இதனை,

''கேள்வி அந்தன, ரருங்கட னிறுத்த
வேள்வி தூணத் தசைஇ யவனர்
ஓதிம விளக்கி னுயர்மிசைக் கொண்ட
வைகுறு மீனிற் பைபந் தோன்றும்'' (பெரும்.315-318)

என்று கடியலூர் உருத்திரங்கண்ணனார் பாடுகிறார். வண்டல் துறையில் நீராடும் மகளிர் தம் பொற்குழைகளை விட்டுச் சென்றனர். அவற்றை மணிச்சிரல் என்னும் பறவை இரையெனக் கொண்டு போய் அந்தணர்கள் வேள்விக்காகக் கட்டப்பெற்ற தூணில் கொண்டு வைக்கிறது. இக்காட்சி சோனகர் கம்பின்

மேலிட்ட அன்னவிளக்கு போல் தோன்றுகிறது. அரண்மனையின் அந்தப்புரத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட பாவை விளக்கு குறித்து நெடுநல்வாடை குறிப்பிடுகிறது.

“யவன ரியற்றிய வினைமாண் பாவை
கையேந் தையக நிறையநெய் சொரிந்து
பரூஉத்தரி கொளீஇய குரூஉத்தலை நிமிரெரி” (நெடு.101-103)

என்ற அடிகளில் சோனகர் அமைத்த விளக்கின் சிறப்பு சுட்டப்பெற்றுள்ளது. இவ்விளக்கு அரண்மனையின் அந்தப்புரப் பயன்பாட்டிற்குரியதாக குறிக்கப்பட்டுள்ளது. “பீடுகெழு சிறப்பின் பெருந்தகை அல்லது கடவர் குறுகா இயற்கைத்தாதலின் விளக்கேந்து பாவைகளை இயற்றி நெய்வார்க்கவும், தூண்டவும் மகளிரை ஏவல் கொண்டனர் என்பதும் விளங்கும். அவ்விளக்குகள் வெண்கலம் உருக்கிச் செய்யப்பட்டனவாதல் வேண்டுமென்பர்”[19] என்பர் வைத்தியலிங்கம். சிற்ப வேலைப்பாடுகளும், ஏனைக் கலைமாட்சிகளும் அமைந்த கலைப்பொருட்களை அன்றைய காலத்தில் அமைப்பது அரண்மனைக்கே உரிய கலைக்கோட்பாடாகக் கொண்டிருந்துள்ளனர். இதனால் தான் அரசனின் அரண்மனை பற்றி குறிப்பிடும் போது பல்வேறு கலை பற்றிய பதிவுகளைக் காண முடிகிறது.

கட்டில் பயன்பாடு

நெடுநல்வாடை சங்க காலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட கட்டில் குறித்து விரிவாகப் பேசுகிறது. கட்டில் அமைப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட பொருள்களையும், அது எவ்வாறு செய்யப்பட்டது என்ற முறைமையையும் தெளிவாகக் கூறுகிறது. அன்றைய காலத்தில் தச்சுத் தொழிலுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட சிற்றுளியின் பயன் பற்றியும் விளக்குகிறது. இதனை ‘பாண்டில்’ என்று வழங்கியுள்ளனர். இசைக்கருவிகளுள் ‘பாண்டில்’ என்ற இசைக்கருவியும் இருந்துள்ளமை ஈண்டு நினைவு கொள்ளத்தக்கது. பாண்டில் என்னும் கட்டில் குறித்து,

“தூங்கு இயல் மகளிர் வீங்குமுலை கடுப்ப
புடைதிரண்டிருந்த குடத்த, இடை திரண்டு
உள்ளி நோன் முதல் பொருத்தி, அடி அமைத்து,
பேர் அளவு எய்திய பெரும் பெயர்ப் பாண்டில்” (நெடு.120-123)

என்று நெடுநல்வாடை பேசுகிறது. நாற்பது ஆண்டுகள் நிரம்பப் பெற்று, முரசு போன்ற வலிமையுடைய கால்களைக் கொண்ட யானைப் போரில் தன்னுடைய ஆற்றலை மிகுதியாகக் காட்டும் வலிமையையும், சிறந்த அழகினையும்,

புள்ளிகள் கொண்ட நெற்றினையும் கொண்டு காணப்படும். போரில் இறந்துப்பட்ட யானையின் தந்தங்களை எடுத்து, அவற்றின் திரட்சியும் செம்மையும் விளங்குமாறு, இருபுறத்தையும் தச்சன் தன்னுடைய கூர்மை வாய்ந்த சிற்றுளியால் நுட்பமாகச் செதுக்கி வட்டக்கட்டில் உருவாக்கப்பட்டது. அக்கட்டில் பெரிய இலையின் வடிவம் இடையே விளங்குமாறு உருவாக்கப்பட்டிருந்தது.

சூல் முற்றித் தளர்ந்த இயல்புடைய மகளிரின், பால் முற்றித் திரண்ட முலையைப் போல, பக்கம் உருண்டிருக்கும் குடத்தை உடையதாகக் கட்டிலின் கால்கள் அமைந்திருந்தன. குடத்திற்கும், கட்டிலுக்கும் நடுவே உள்ள இடம், உள்ளியின் வேர்ப்பகுதி போல நீண்டு விளங்கக் கட்டிலின் கால்கள் வலியவாய் இயற்றப்பட்டன. அக்கட்டில், அகன்ற அளவுடன் உருவாக்கப்பட்டதாகும். பெரும்புகழ் உடையதாக இவ்வட்டக்கட்டில் விளங்குவதாகும். கட்டிலில் பல வண்ண வேலைப்பாடுகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. தச்சன் சிற்றுளி கொண்டு சிறந்த மர வேலைப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தியுள்ளான். சிற்பக் கலைக்கு உளி மிகவும் இன்றியமையானது. பண்டைக் காலம் முதல் இன்று வரை சிற்பக் கலைக்கு உளியினுடைய பயன்பாடு இன்றியமையானதாக இருந்துள்ளது. தச்சுத் தொழிலை சிற்பத் தொழிலின் ஒரு பகுதியாகவே கொள்ள வேண்டும். இன்றைய நிலையில் இத்தொழில்கள் வேறுவேறாக கருதப்பட்டாலும் சங்ககாலத்தில் அவை ஒன்றாகவே இருந்து வந்துள்ளது. ஏனெனில் கல், மண், மரம், உலோகம் முதலான பல்வேறு பொருட்களைக் கொண்டு சிற்பம் செய்யக்கூடிய மாக்கள் தச்சு சிற்பம் முதலான தொழில்களை ஒருங்கே பெற்ற அறிவுத் திறத்தவர்களாகச் சங்க இலக்கியங்கள் பதிவு செய்துள்ளன.

கதவுகள்

மரவேலைப்பாடுகளால் அணி செய்யப்பட்ட கதவுகள் பற்றி சங்க இலக்கியங்கள் எடுத்துரைத்துள்ளன. ‘‘நிலையும் கதவும் தச்சர்தம் திறங்காட்டுவன. மரங்களைப் பொருத்துதல், ஆணியிடுதல், அவற்றில் சிற்பத்தொழிற் சிறப்புற வல்லிசாதியும் பிறவும் வகுத்தல் ஆகியன தச்சரால் நிகழ்வன’’[20] என்று கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன் கூறுவார். கதவின் சிறப்புக் கூறித்து,

‘‘விண்ணுற வோங்கிய பல்படைப் புரிசைத்
தொல்வலி நிலைஇய அணங்குடை நெடுநிலை
நெய்படக் கரிந்த திண்போர்க் கதவின்’’ (மதுரை.352-354)

என்று மதுரைக்காஞ்சி குறிப்பிடுகிறது. பழையதாகிய வலிமை நிலைபெற்ற வாயிலையும், தெய்வத் தன்மை பொருந்திய நெடிய நிலையையும், நெய் பலகாலும் இடுதலால் கரிந்து விளங்கும் பொருத்துதல் அமைந்த கதவினையும் உடையதாக மதில் காணப்பட்டுள்ளது. பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனின் மதிலில் இருந்த கதவு இவ்வாறு வருணிக்கப்பட்டுள்ளது. கதவு செய்வதற்குக் கணைய மரமும், கரும்பொன் என்றழைக்கப்படும் இரும்பும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதனை,

"எழூஉப்புறந் தரீஇப் பொன்பிணிப் பலகைக்
குழூஉ நிலைப் புதவிற் கதவு" (பதி.53:15,16)

என்ற அடிகள் மூலம் உணர்த்தும். இதே போன்று பண்டைக் காலத்தில் சிற்பத்தொழில்கள் பல்வேறு பரிணாமங்களில் வளத்தெடுக்கப்பட்டுள்ளன.

சிற்பங்கள் செய்வதில் பின்னாட்களில் செப்புக்களைப் பயன்படுத்தத் தொடங்கினர். இதில் தேன் மெழுகுமுறை, பொள்ளல்முறை என இரு வகையில் சிற்பங்கள் செய்யப்பட்டுள்ளன. சோழன் கண்டராதித்தனின் மனைவி செம்பியன் மாதேவி இப்பணியைச் சிறப்புறச் செய்துள்ளார். இவர் கோவில்களுக்குத் தங்கக் குடங்களையும், வெள்ளிக்கலன்களையும், தாராளமாக நிலங்களையும் வழங்கியுள்ளார். அதோடு ஏராளமான செப்புத்திருமேனிகளையும் வழங்கி சிறப்பித்துள்ளார். இம்முறைகள் குறித்து சிறிது விளக்கலாம்.

தேன் மெழுகுமுறை

செய்ய இருக்கும் உருவினை முதலில் தேன் மெழுகில் செய்து கொள்வர். மெழுகு உருவின்மேல் புற்றுமண் பூசி நிழலில் உலர வைப்பர். இந்த உருவத்தின் தலை, இடை, கால் ஆகிய பகுதிகளில் துளை இடுவர். உருவம் நன்கு உலர்ந்த பின்னர்த் தீயில் இடுவர். மண்ணின் உள்ளே இருக்கும் மெழுகு முழுவதும் தலை, இடை, கால் பகுதிகளில் போடப்பட்ட துளைகளின் வழியே உருகி வெளிவந்துவிடும். புற்று மண்ணால் பூசப்பட்ட உருவம் மட்டும் எஞ்சி நிற்கும். இப்போது இந்த உருவம் அச்சாகச் (Mold) செயல்படும். பெரும் பகுதி செம்பு, சிறிய அளவில் பித்தளை, தங்கம், வெள்ளி, வெண்கலம் கலந்து உருக்கிய கலவையை அச்சின் துளைகளில் ஊற்றுவர். துளைகளில் உலோகக் கலவை நிறைந்ததன் அடையாளமாகக் குழம்பு வெளியே வெளிப்படும். அதன் பின்னர், உலோகக் கலவை நிறைந்த உருவினைக் குளிர வைப்பர். ஊற்றிய உலோகம் கெட்டியாகும். பின்னர், புற்று மண்ணாலான அச்சை உடைத்து செம்பாலான வார்ப்பை வெளியில் எடுப்பர். சிற்றுளி கொண்டு தேவைக்கேற்ப செதுக்கி உருவினைச் செப்புத்

திருமேனியாக்குவர். இது ஆரம்ப நிலையாகக் கருதப்பட்டது. பின்னாட்களில் பொள்ளல் என்னும் முறை செப்பத்திருமேனி செய்வதில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது.

பொள்ளல் முறை

முதலில் புற்று மண்ணைப் பிடித்து உருவம் செய்வர். மண் உருவத்தின் மீது மெழுகு பூசி மெழுகு உருவத்தினை அமைப்பர். மெழுகு உருவத்தின் மீது மறுபடியும் மண் பூசி நிழலில் உலர வைப்பர். இந்த உருவத்தின் தலை, இடை, கால் ஆகிய பகுதிகளில் துளை இடுவர். உருவம் நன்றாக உலர்ந்த பின்னர் தீயிலிடுவர். உள்ளேயும், வெளியேயும் மண் உருவம் இருக்க, நடுவில் உள்ள மெழுகு முழுவதும் உருகி வெளியே வந்துவிடும். இந்த அச்சில் உலோகத்தை ஊற்றிக் குளிர வைப்பர். கலவை கெட்டியானதும் மண்ணை உதிர்த்து விடுவர். இப்போது, பொள்ளலான உருவம் கிடைக்கும். சங்க காலத்திற்குப் பின் சிற்பக்கலையில் பல்வேறு பரிணாம வளர்ச்சியை மேற்கண்ட சோழர்கால சிற்ப முறைகள் வெளிப்படுத்துகின்றன.

நமது நாட்டு சிற்பங்களுக்கும் அயல்நாட்டுச் சிற்பங்களுக்கும் நிறைய வேறுபாடுகள் உள்ளன. அயல்நாட்டுச் சிற்பங்களில் உருவங்கள் உள்ளது உள்ளவாறே அமைக்கப்படடிருக்கும். ஆனால், நம் நாட்டு சிற்பங்கள் அத்தகைய நோக்கத்தையடையவைகள் அல்ல. சிற்ப உருவங்களின் வாயிலாக ஏதேனும் ஒரு கருத்தையோ அல்லது உணர்ச்சியையோ வெளிக்காட்டுவதை நோக்கமாகக் கொண்டிருக்கும். இயற்கை உருவத்தை உள்ளது உள்ளபடியே விளக்குவது அயல்நாட்டுச் சிற்பத்தின் இயல்பு. உணர்ச்சிகளையும் கருத்துக்களையும் காட்டும் கருவியாகத் திகழ்வது நம் நாட்டு சிற்பங்களின் இயல்பு. இது குறித்து மயிலை சீனி வேங்கடசாமி, “நமது நாட்டுச் சிற்ப உருவங்களில் அமைக்கப்பட்ட தெய்வ உருவங்களோ அத்தகையன அல்ல. நமது நாட்டுச் சிற்ப உருவங்களில், கிரேக்கச் சிற்பங்களைப் போன்று, இயற்கையோடியைந்த அழகிய உடலமைப்பு காணப்படாதது உண்மைதான். ஆனால் இவ்உருவங்களில் மட்டும் நின்றுவிடவில்லை. இவ்வுருவங்கள் நமது கருத்தை எங்கேயோ இழுத்துச் சென்று ஏதேனும் உணர்ச்சிகளையும் கருத்துக்களையும் ஊட்டுகின்றன. ஆகவே, நமது சிற்பங்கள், அயல் நாட்டுச் சிற்பங்களைப் போன்று, வெறும் அழகிய காட்சிப் பொருள்களாக மட்டும் இல்லாமல், காட்சிக்கும் அப்பால் சென்று கருத்துகளையும் உணர்ச்சிகளையும் ஊட்டுகின்றன. இந்த இயல்பு சிற்பக் கலைக்கு மட்டுமன்று; நமது நாட்டு ஓவியக் கலைக்கும் பொருந்தும்”[21] என்று குறிப்பிடுகிறார். இத்தன்மையினை சங்ககாலத்துச் சிற்பங்கள் முதல் இன்று வரை அறியமுடிகிறது.

கி.மு 3-ஆம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி. 10-ஆம் நூற்றாண்டு வரையில் பௌத்த சமயம் சிறப்புற்று விளங்கியது என்று மயிலை சீனி வேங்கடசாமி ‘பௌத்தமும் தமிழும்’ என்ற நூலில் குறிப்பிடுவார். அக்காலத்தில் பௌத்தர்களாக இருந்த தமிழர்கள், புத்தர் உருவத்தையும் பௌத்தத் தெய்வ உருவங்களையும் வழிபட்டார்கள். திருவுருவத்தை வைத்து வழிபடாமல் பாத பீடிகை, தருமச் சக்கரம் முதலான புத்தருடைய அடையாளங்களை வைத்து வணங்கினார்கள். பிறகு புத்தருடைய திருவுருவம் கற்பிக்கப்பட்ட காலத்தில் அவர்கள் புத்தருடைய உருவத்தை வைத்து வணங்கினார்கள். பௌத்த மதத்தைப் போலவே சமண சமயமும் பண்டைக் காலத்திலே நமது நாட்டில் சிறப்படைந்திருந்தது. சமண சமயத்தைச் சேர்ந்த தமிழர், அருகக் கடவுளின் உருவத்தையும் தீர்த்தங்கரர்களின் உருவத்தையும் வணங்கினார்கள். இவை குறித்து மயிலை சீனி வேங்கடசாமி ‘‘பௌத்த ஜைன மத்ததுக்கும் சைவ வைணவ சமயத்துக்கும் சிற்ப உருவ அமைப்பில் உள்ள ஒரு நுட்பமான செய்தியைக் கூறவிரும்புகிறேன். அது என்னவென்றால், பௌத்தரின் புத்த உருவத்துக்கும் ஜைனரின் தீர்த்தங்கரர் (அருகர்) உருவங்களுக்கும் இரண்டு கைகள் மட்டும் உண்டு. ஆனால் அவர்களின் சிறு தெய்வங்களுக்கு நான்கு அல்லது எட்டுக் கைகள் உள்ளன. இதற்கு நேர்மாறான அமைப்பு சைவ வைணவ உருவங்களில் காணப்படுகின்றன. சிவன் அல்லது திருமால் உருவங்களுக்கு நான்கு அல்லது எட்டுக் கைகள் இருக்கின்றன. ஆனால், சைவ வைணவச் சிறு தெய்வங்களுக்கு இரண்டு கைகள் மட்டுமே இருக்கின்றன’’[22] என்று குறிப்பிடுகிறார். சிற்பக் கலையை ஆராயும் ஆய்வாளர்கள் இந்த நுட்பத்தினை தெளிவுறக் காணவேண்டும் என்பார்.

சிற்பக்கலை குறித்து பேசும்போது மயன் என்னும் தச்சன் முன்னிறுத்தப்படுவார். தெய்வத்தச்சன் என்றும், அசுரத் தச்சனென்றும் இருவேறுபட்ட பொருளில் உ.வே.சா கூறுவார். உயர் சிற்ப வேலைப்பாடுகளும், கட்டட வினைகளும் மயனால் செய்யப்பட்டன என்று இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடுகிறார். கட்டடக்கலையோடு சிற்பக்கலையும் பெரிதும் வளர்ச்சியடைந்து வந்தது. இவைகள் யாவற்றையும் வளர்க்கும் நிறுவனமாக ‘சமயங்கள்’ திகழ்ந்தன.

சங்ககாலத் தமிழர்கள் தாங்கள் வாழும் இல்லங்களையும், வழிபடும் கோயில்களையும், தலைமை கொள்ளும் அரண்மனைகளையும் அமைக்கும்போது தங்களின் சிற்ப ஓவியக் கலைத்திறனைக் கொண்டு அலங்கரித்தனர். அவையாவும் அழிவுற்ற நிலையில் எழுத்து வடிவத்தில் உள்ள இலக்கியங்களே இக்கலைகளைப் பற்றி எடுத்துரைத்து வருகின்றன.

கட்டடக்கலை நுட்பங்கள்

நுண்கலைகளில் கட்டடக்கலை சிறப்பு மிக்கது. கட்டடக்கலையின் வாயிலாக சிற்பக்கலை, ஓவியக்கலைகளின் பரிணாமத்தை உணர முடிகிறது. பண்டைய காலங்களில் வானுயர்ந்த கோபுரங்கள், மாடமாளிகைகள், மதில்கள் கட்டப்பட்டிருந்ததைச் சங்க இலக்கியங்கள் எடுத்தியம்பியுள்ளன. கட்டடக்கலை குறித்த தெளிவான பதிவுகள் மிகையாக இடம்பெறவில்லை என்றபோதிலும் அவற்றிற்கான அடிப்படைகள் சங்க இலக்கியங்களில் சுட்டப்பட்டுள்ளன. இக்கட்டடக்கலையோடு நெருங்கிய தொடர்புடையவைகளாக சிற்பமும் ஓவியமும் அமைந்துள்ளன. பழங்காலக் கட்டடங்களின் மேல் சிற்பம் அமைக்கும் பழக்கமும், ஓவியம் வரையும் பழக்கமும் வழக்கத்தில் இருந்துள்ளன. இதனை சங்க இலக்கியச் சான்றுகள் வழி உணரமுடிகிறது. கட்டடங்கள் குறித்துக் கூறுமிடங்களில் எல்லாம் சிற்பம், ஓவியம் குறித்த பதிவுகள் தவறாது இடம் பெற்றிருந்தன என்றால் அது மிகையல்ல. அந்த அளவிற்கு இம்மூன்று கலையும் ஒன்றாகவே எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. எனவே சங்க காலத்தில் இருந்த இம்மூன்றுகலைகளின் அறிமுகத்தினையும், இக்கலைக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட பல்வேறு கருவிகளையும் இப்பகுதியில் விளக்கப்படவுள்ளது.

சங்ககாலக் கட்டடக்கலையினை 1. மக்கள் வாழ் கட்டடங்கள் 2. மன்னர் வாழ் கட்டடங்கள் 3. மகேசன் வாழ் கட்டடங்கள் என மூன்றாகப் புரிதல் கருதிப் பகுக்கலாம். மேலும் மரக்கட்டடங்கள், செங்கற் கட்டடங்கள், பாறைக் கட்டடங்கள் (கோவில்கள்), கற்றளிகள் எனவும் பகுக்கலாம். ‘‘மிகப் பழைய காலத்தில் நமது நாட்டுக் கோவில் கட்டடங்கள் மரத்தினால் அமைக்கப்பட்டன. அதன் பிறகு செங்கல், சுண்ணாம்பு, மரம் முதலிய பொருள்களால் கட்டடங்கள் அமைக்கப்பட்டன. அதற்குப் பின்னர் பெரிய பாறைகளைக் குடைந்து குகைக் கோவில் அமைக்கப்பட்டது. கடைசியாகத் தனித்தனிக் கருங்கற்களைக் கொண்டு கற்றளிகள் அமைக்கப்பட்டன. கருங்கற்களை ஒன்றின் மேல் ஒன்றாக அடுக்கிக் கட்டப்படுவது கற்றளி எனப்படும். வெறும் மண்ணால் கட்டப்பட்ட கோயில்களுக்கு (மண்தளி) என்பது பெயர்’’[23] என்று பழங்கால கட்டடக்கலைக் குறித்து விளக்குவர்.

கட்டடக் கோவில்

சங்க இலக்கியங்களுள் ஒன்றான அகநானூறு செங்கற்கல்லால் கட்டப்பட்ட கோவில் ஒன்றினைப் பற்றிக் கூறுகிறது. இதனை கடியலூர் உருத்திரங்கண்ணனார்ப் பாடியுள்ளார். செங்கல் சுவர்களையும்,

மரவிட்டங்களையும் கொண்டு இக்கோவில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. சுவரில் சுண்ணம் பூசப்பட்டிருந்தது என்கிறார். இதனை,

> ‘‘இட்டிகை நெடுஞ்சுவர் விட்டம் வீழ்ந்தென
> முணிப்புறாத் துறந்த மரஞ்சோர் மாடத்து
> எழுதணி கடவுள் போகலிற் புல்லென்று
> ஒழுகுபலி மறந்த மெழுகாப் புன்றினை’’ (அகம்.167.13-16)

என்ற வரிகள் விளக்குகின்றன. முருங்கை மரத்தினை முறித்துத் தின்ற யானையின் முதுகினின்றும் உயர்ந்துள்ள பிடரி உராய்தலால் செங்கல்லாலான நீண்ட சுவரிலுள்ள விட்ட மரம் அனைத்தும் வீழ்ந்தது. அங்கு வாழ்ந்திருந்த மணிப்புறாக்கள் அவ்விடத்தைவிட்டு நீங்கிப் பறந்தோடின. அப்புறாக்கள் விட்டுச் சென்ற மாடங்களில் மரங்கள் யாவும் உதிர்ந்து கிடந்தன. சுவரில் சித்திரமாக எழுதப்பட்ட கடவுள் அவ்விடம் விட்டு நீங்கிச் சென்றமையால், அவ்விடம் பொலிவிழந்து காணப்பட்டது. இடைவிடாது நடத்தப்பெறும் பலியும் மறக்கப்பட்டது. சாணத்தால் மெழுகப்படாத பொலிவிழந்த திண்ணையில், ஈன்று அணிமையுடைய நாய், இடத்தைப் பறித்துக்கொண்டு அவ்விடத்தைப் பொருந்திக் கிடந்தது. அத்தகைய சிறிய வீட்டிடத்தே நன்கு செய்யப்பட்ட கைம்மரங்கள் சிதைந்து போகுமாறு, வேலின் முனை போன்ற கூர்மையான முகத்தினையுடையான் யாண்டும் பரவி மூடிக்கொண்டது என்று விளக்குவர். முறையாகப் பராமறிக்கப்படாமல் இருந்த செங்கற்கல்லால் கட்டப்பட்ட கோவில் இடிந்து சிதைந்துள்ளது. இது அக்காலக் கட்டடக்கலை வளர்ச்சிக்குச் சிறந்ததோர் சான்று பகவர்வதாய் உள்ளது.

வான் அளவு உயர்ந்த மாளிகைகள் உடைய தெருக்களைப் பற்றி பெரும்பாணாற்றுப்படை குறிப்பிடுகிறது.

> ‘‘மாடம் ஓங்கிய மணல்மலி மருகின்’’ (பெரும்.322)
> ‘‘தமனியப் பொற்சிலம்பு ஒலிப்ப, உயர்நிலை
> வான்தோய் மாடத்து, வரிப்பந்து அசைஇக்’’ (பெரும்.332-333)

என்ற அடிகள் சங்ககால கட்டடங்கள் குறித்து விவரிக்கின்றன. கடற்கரை நகரமாகிய துறைமுகப்பட்டினம் வான் அளவு உயர்ந்துள்ள மாட மாளிகைகளைக் கொண்ட தெருக்களை உடையது. வானத்தைத் தீண்டும் மேல்நிலை மாடத்தின் கண் மயில் போன்ற பெண்கள் பந்தாடியுள்ளனர். வான் அளவு கட்டடங்கள் என்பது மிகையேயாயினும் கட்டடங்கள் இருந்தது என்பதை மறுக்க இயலாது. இவை அக்காலக் கட்டடக்கலைக்குச் சான்றுகள் என்றே கூற வேண்டும். கடலின் திசை தெரியாமல் வரும் கப்பல்களுக்கு வழிகாட்ட வானை

முட்டும் கலங்கரை விளக்கைக் காட்டிய செய்தி பெரும்பாணாற்றுப்படையில் இடம் பெற்றுள்ளது. மிக உயர்ந்த கட்டடங்களின் மீது வைக்கப்பட்ட கலங்கரை விளக்குகள் கட்டடக்கலையின் மாண்புகளை எடுத்துரைக்கின்றன. இதனை,

‘‘வானம் ஊன்றிய மதலை போல.
ஏணி சாத்திய ஏற்று அருஞ் சென்னி,
விண்பொர நிவந்த, வேயா மாடத்து
இரவில் மாட்டிய இலங்குசுடர் ஞெகிழி
உறவுநீர் அழுவத்து ஓடுகலம் கரையும்
துறை பிறக்கு ஒழியப் போகி’’ (பெரும்.346-351)

என்ற அடிகளால் அறியமுடிகிறது. கடலின் வழியறியாது வரும் கப்பல்களுக்குக் கட்டப்பட்ட கலங்கரை விளக்கானது, வானம் விழாதபடி அமைக்கப்பட்ட பற்றுக்கோல் போல் காணப்பட்டுள்ளது. அதில் ஏறுவதற்காக ஏணியும் சாத்தப்பட்டுள்ளது. வானை முட்டும் இக்கலங்கரை விளக்கமானது வேயப்படாமல் சாந்து கொண்டு பூசப்பட்டுள்ளது. இரவில் திசை தப்பும் மரக்கலங்களை அன்போடு வரவேற்கும் என்று கூறப்பட்டுள்ளது. சங்ககாலக் கட்டடக்கலைக்குச் சிறந்த சான்றாகத் திகழ்கிறது.

மக்கள் வாழ் கட்டடங்கள்

மாளிகைகள் எழுநிலை மாடங்களாக அமைக்கப்பட்டிருந்தன. வேனிப்பள்ளி, கூதிர்பள்ளி, வேயாமாடம் என்று கால நிலைக்கு ஏற்ப மாளிகைகளை அமைத்துள்ளனர். வேனிற்காலத்து வெம்மையில் காற்று சென்றுவரும் வகையில் வாயில்களுக்கு நேராகச் சாளரங்கள் அமைக்கப்பட்டன. இத்தகைய அமைப்பினை ‘நேர்வாய்க்கட்டளை’ எனக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். இதனை,

‘‘வானுற நிவந்த மேனிலை மருங்கில்
வேனிற் பள்ளித் தென்வளி தரூஉம்
நேர்வாய்க் கட்டளை’’ (நெடு.60-62)

என்ற நெடுநல்வாடை அடிகள் உணர்த்தி நிற்கின்றன. ‘‘செல்வந்தர்கள் மாட மாளிகைகளை அமைத்து வாழ்ந்தனர். மாளிகைகளை வடக்கு நோக்கியோ, கிழக்கு நோக்கியோ அமைத்துக் கொள்ளும் மரபு காணப்படுகின்றது என்று திருவிளையாடல் புராணம் (3:41) கூறுகிறது. மாளிகைகளில் காற்று நன்றாகப் புழங்க ‘காலதர்’ அமைக்கப்பட்டது. கால் +அதர்=காலதர். கால் என்றால்

காற்று, அதர் என்றால் வழி என்று பொருள். ‘காற்று வழங்கும் வழி’ எனப் பொருள்படும். காலதர் என்னும் சொல் தவிர அதற்கு இணையாகச் சாளரம், நேர்வாய்க்கட்டளை, புழை எனப் பல சொற்களும் வழங்கப்பட்டன”[24] என்று பழங்காலக் கட்டட அமைப்பு குறித்து கூறுவர். சங்ககாலப் பகுதியில் வழங்கிய மரபைப் போலவே திருவிளையாடற் காலப்பகுதியிலும் இருந்துள்ளது. சாளரங்களில் மணி மாலைகள் தொங்க விடப்பட்ட செய்தியினை,

“மாலைத் தாமத்து மணிநிரைத்து வகுத்த
கோலச் சாளரக் குறுங்கண்” (சிலம்பு.2:22-23)

என்று சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது. இதன் மூலம் சன்னல்களுக்கு இடையே மணி மாலைகள் தொங்கவிடப்படும் வழக்கம் இருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது. எழுநிலை மாடங்களைப் பற்றி முல்லைப்பாட்டு எடுத்துரைத்துள்ளது. இதனை,

“பாவை விளக்கில் பரூஉச் சுடர்அழல
இடம் சிறந்து உயரிய எழுநிலை மாடத்து” (முல்.85-86)

என்ற வரிகள் உணர்த்தும். ‘பாவை விளக்குகள் ஒளிவீசி உயர்ந்த ஏழடுக்கு மாளிகையின்கண் தலைவி தனிமையில் ஆற்றியிருந்தாள் எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இவ்வேழு அடுக்கு மாடத்தைப் பற்றி சிலம்பு (2:3; 13:69) எடுத்துரைத்துள்ளது. மேலும் குளிர் காலத்திற்குப் பயன்படும் வகையில் ‘குறுங்கண்’ எனப்படும் சாளரங்களைப் பண்டைத் தமிழ் மக்கள் அமைத்துள்ளனர். கூதிர்க்காலத்தில் கடுங்குளிர் உடலினை மிக வருத்தும். கையாலேயே தனது உடலினை பொத்தி இருக்கச் செய்யும் பருவமாக இதனைக் கூறலாம். எனவே நேர்வாய்க் கட்டளை உடைய வேனிற்பள்ளியை விடுத்து கூதிர்ப்பள்ளியில் வசிக்கத் தொடங்குவர். கூதிர்ப்பள்ளியில் நேர்வாய்க் கட்டளை கட்டட அமைப்பு முறை இருக்காது. காற்று அதிகம் புகாதவாறு ‘குறுங்கண்’ சாளரங்கள் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். குறுங்கண் வழியாய் வீசும் கடுங்காற்றுக்கு ஆற்றாமல் அதனையும் அடைத்து மக்கள் முடங்கிக் கிடந்துள்ளனர். இதனை,

“வேனிற் பள்ளி மேவாது கழித்து
கூதிர்ப் பள்ளி குறுங்கண் அடைத்து” (சிலம்பு.4:60-61)

என்று சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது. எனவே வேனிற், கூதிர் பருவங்களுக்கு ஏற்றபடி கட்டட அமைப்பு முறையில் சாளரங்களை அமைத்துள்ளனர். எழுநிலை மாடத்தின் திறந்த நிலை மேல் தளமாகிய நிலா முற்றம் ‘வேயா மடம்’ என்று

அழைக்கப்பட்டுள்ளது. வேயாமாடம் முழுநிலவுக் காலத்தில் பால் நிலவின்பம் துய்க்கப் பயன்பட்டது என்று அறிஞர் பெருமக்கள் மொழிவர். இதனை,

''நிலவுப் பயன் கொள்ளும் நெடுவெண் முற்றத்து'' (நெடு.95)

என்று நெடுநல்வாடையும்,

''நிலவுப்பயன் கொள்ளும் நெடுநிலா முற்றம்'' (சிலம்பு.4:31)

என்று சிலப்பதிகாரமும் எடுத்துரைக்கின்றன. ஆக பருவங்களின் இயல்புகளை நன்கு உணர்ந்த முன்னோர்கள் அதன் இயல்புகளுக்கு ஏற்ப கட்டடங்களை அமைத்துள்ளனர். ''செல்வந்தரின் இந்த இருப்பிடங்கள் ஊன்தோய் மாடம், மலைப்புரை மாடம், மங்குதோய் மாடம், வேயாமாடம், மகில்தோய் மாடம் என்னும் அடைமொழிகளுடன் குறிக்கப்படுகின்றன. இந்த மாடங்களின் அடைமொழிகளே இவற்றின் உயரத்தைக் காட்டுவன. பொதுவாகச் சங்ககாலத்தில் இருந்த மாடங்கள் தரைப்பகுதி பெரிதாயும் மேலே போகப் போகச் சிறுத்தும் இருந்ததாகத் தெரிகிறது''[25] என்று அ.கா.பெருமாள் கூறுவார்.

பயன்பாட்டு பொருள்கள்

வேளாண்மையை அடிப்படையாகக் கொண்ட வேளாளர்கள் தனது வாழ்வியல் தேவைகளுக்கு ஏற்ப குதிர், கொட்டில், படப்பை, முன்றில், தூண், பந்தல் முதலானவற்றை வீட்டின் பிரிவுகளாக அமைத்துக் கொண்டனர். நிலத்தில் விளைந்த தானியங்களைப் பாதுகாக்கவும் சேமித்து வைக்கவும் 'குதிர்கள்' பயன்படுத்தப்பட்டன. பெண்யானை அளவிற்குக் குதிர்கள் பெரியவையாக இருந்தன என்று பெரும்பாணாற்றுப்படை மொழிகிறது. இதனை,

''பிடிக்கணத்து அன்ன குதிருடை முன்றில்'' (பெரும்.186)

என்ற வரிகள் உணர்த்தும். இக்குதிர்களைக் கட்டி விடுவதற்கு ஏற்ற வண்ணம் முன்றில்கள் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. உழுவதற்குப் பயன்படும் கலப்பைகளைச் சார்த்தி வைக்க நெடுஞ் சுவர்களை உடைய கொட்டில்கள் கட்டப்பெற்றுள்ளன.

''குறுஞ்சாட்டு உருளையொடு கலப்பை சார்த்தி
நெடுஞ்சுவர் பறைந்த புகைசூழ் கொட்டில்'' (பெரும்.188-189)

என்று கூறும். கலப்பைகளைக் கட்டித் தொங்கவிட நெடுஞ்சுவர்கள் பயன்பட்டுள்ளது. இது அன்றைய காலத்தில் இருந்த நெடுஞ்சுவர் அமைப்பு முறையினை விளக்குகிறது. வேளாண் தொழில் செய்யும் தொழிலாளர்கள் தங்கள் வசதிகளுக்கு ஏற்ப கட்டடங்களைக் கட்டி வாழ்ந்துள்ளனர். இவர்களின் வீட்டின் முன்பு தூண்கள் நடப்பட்டு இருந்தன. இத்தூண்கள் வீட்டுக்

கூரைகளைத் தாங்கும் தாங்கிகளாகச் செயல்பட்டுள்ளன. இத்தூண்களில் கன்றுகள் கட்டிவிடப்பட்டுள்ளன. வெயிற் கதிர்கள் நேரடியாக வீட்டிற்குள் தாக்காமல் இருக்க முன்றில் மீது பந்தல் போடப்பட்டது. அமர்ந்து ஓய்வெடுக்கவும் உறங்கவும் பந்தல் உதவியுள்ளது.

குரம்பை வீடுகள்

பெரும்பாலும் ஓடுகளைக் கூரையாகக் கொண்டிருந்த தமிழகத்தில் ஓலைகளில் வேயப்பட்ட குரம்பை வீடுகளும் இருந்துள்ளன. ஏழை, எளியவர்களின் வீடுகள் குரம்பை வீடுகளாகவே இருந்துள்ளன. குரம்பை வீடுகளைப் பற்றி கடியலூர் உருத்திரங் கண்ணனார் பெரும்பாணாற்றுப்படையில் விரிவாகப் பேசியுள்ளார். பாலை நிலத்தில் வாழும் எயினர்கள் ஈந்தின் குரம்பையில் வாழ்ந்துள்ளனர். ஈந்தின் இலை முள் போன்று இருக்கும். எனவே, கூரையில் அணிலும் குரும்பையும் (எலி) ஓடாமல் இருக்க ஈந்துக் குரம்பை பயன்பட்டுள்ளது. இதனை,

> ''நீள்அரை இலவத்து அலங்குசினை பயந்த
> பூளைஅம் பசுங்காய் புடைவிரிந் தன்னை
> ……………………………………..
> ஈந்து இலை வேய்ந்த எய்ப்புறக் குரம்பை''   (பெரும்.83-88)

என்ற வரிகள் விளக்குகின்றன. அதாவது நீண்ட அடியினையுடைய இலவ மரம்; அதன் அசைகின்ற கொம்புகளில் காய்ந்த அழகிய பசிய காய்: அக்காய் முதிர்ந்து, முதுகு விரிந்து உள்ளிருக்கும் பஞ்சு தோன்றினாற் போன்ற வரியை உடைய அணில்; அதனுடன் எலியும் திரியாதபடி, ஆற்றின் மணலையொத்த முதுகையும், கொழுவிய மடலையும், வேல் போலும் நுனியையும் பொருந்திய ஈந்தின் இலையால் வேயப்பட்ட நெடிய மேட்டினையும், எய்ப்பன்றியின் முதுகு போன்ற புறத்தினையும் உடைய குடில் என உரை வகுப்பர். இதன் மூலம் அக்காலத்தில் குரம்பை வீடு கட்டும்முறை வழக்கத்தில் இருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது. இதேபோல மருத நில மக்கள் நெல்லின் வைக்கோலைக் கொண்டு வீடுகள் அமைத்துள்ளனர். இதனை நெல்குரம்பை வீடுகள் என்று அழைத்தனர். நெய்தல் நிலத்தில் தடுப்பைப் புல் (நாணல்) அதிகம் விளையும். இதனால் நெய்தல் நில வலைஞர்கள் கொம்புகளை இடையில் நிறுத்தித் தாழை நாரால் அதனை இறுக்கக்கட்டி, அதன் மீது தருப்பைப் புல் வேய்ந்த தருப்பைக் குரம்பைகளை அதிகமாகக் கட்டியுள்ளனர். தென்னந்தோப்புகளில் வாழ்ந்தோர் தென்னை ஓலைகளை பாய்போல் பின்னி, தொங்குமடல் குரம்பைகளை ஏற்படுத்திக் கொண்டுள்ளனர். கோவலர் குறுயிருப்பு பற்றி,

"குளகுஅரை யாத்த குறுங்கால் குரம்பை" (பெரும்.149)

"கடுவை வேய்ந்த, கவின்குடிச் சீறூர்" (பெரும்.191)

ஆகிய வரிகள் தெரிவிக்கின்றன. மேலும், வலைஞர் குடியிருப்பு பற்றி,

"வேழம் நிரைத்து, வெண்கோடு விரைஇ,
தாழை முடித்து, தருப்பை வேய்ந்த
குறியிறைக் குரம்பை, பறியுடை முன்றில்" (பெரும்.63-65)

"குன்றுஉறழ் யானை மருங்குல் ஏய்க்கும்
வண்தோட்டுத் தெங்கின் மாடுமடல் வேய்ந்த,
மஞ்சல் முன்றில், மணம்நாறு படப்பை" (பெரும்.352-354)

என்ற வரிகள் விளக்குகின்றன.

மன்னர் வாழ் கட்டடங்கள்

சங்ககால அரசர்கள் இறைவனுக்கு நிகராக மதிக்கப்பட்டனர். 'திருவுடை மன்னரைக் காணின் திருமாலைக் கண்டேனே' என்பதற்கு ஏற்ப நம் முன்னோர்கள் மன்னர்களை மதித்துள்ளனர். இதனால் அரசன் 'இறை' என அழைக்கப்பட்டான். அவன் வாழும் அரண்மனை 'கோயில்' எனப்பட்டது. இவ்வரண்மனை நூலறி புலவர்களைக் கொண்டு நிர்மாணம் செய்து கட்டப்பெற்றுள்ளது. கட்டட வேலையை ஆரம்பிக்கும் முன் திருமுளை சார்த்துவர். 'திருமுளை சார்த்துதல்' என்பது மிகவும் அறிவியல் நுட்பம் வாய்ந்தது. அரண்மனைக்கு என வகுக்கப்பட்ட இடத்தில் வடக்கிலும் தெற்கிலுமாக இரண்டு கோல்கள் நடப்படும். அவற்றின் இடையே நடப்பட்ட குச்சிகளில் இருந்து கிழக்கு மேற்காகச் சூரியனின் நிழல் விழும். சூரிய நிழல் ஒரு பக்கமாக விழாமல் நேர் ஒழுங்காக விழும் வேளையை எதிர்நோக்கிக் கண்காணித்துக் கொண்டிருப்பர். நேர் ஒழுங்கில் சூரியனின் நிழல் விழும் சமயம் அரண்மனைக்குத் திருமுளை சார்த்த தகுந்த வேளையாகக் கொள்வர்.

நெடுநல்வாடையில் சிற்பநூல் வல்லுநர்கள், நுட்பமான நூலைப் பிடித்து அளந்து அரண்மனைக்கான கால்கோளை வகுத்துள்ளனர் என குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அப்போது திசைகளுக்கு உரிய தெய்வங்களையும் வணங்கியுள்ளனர். இதனை,

"விரிகதிர் பரப்பிய வியன்வாய் மண்டிலம்
இருகோல் குறிநிலை வழுக்காது குடக்குஏர்பு
ஒருதிறம் சாரா அரைநாள் அமையத்து

நூலறி புலவர் நுண்ணிதின் கயிறுஇட்டு
தேஎம் கொண்டு தெய்வம் நோக்கி
பெரும்பெயர் மன்னர்க்கு ஒப்ப மனைவகுத்து'' (நெடு.73-78)

என்ற அடிகள் வழி அறிய முடிகிறது. அதாவது, 'சித்திரைத் திங்களில் முதல் பத்து நாட்களும், இறுதிப் பத்து நாட்களும் நீங்கலாக நடுவில் உள்ள பத்து நாட்களில் யாதேனும் ஒரு நாளில் பகற்பொழுது பதினைந்தாம் நாழிகையில் தெற்கு வடக்காக நடப்பட்ட கோல்களின் நேர் ஒழுங்கில் சூரியனின் நிழல் விழும்' என்று வானநூல் அறிவியல் பற்றி கூறுகிறது. இயற்கைகளை மையப்படுத்திய அறிவியல் முறைகளை நம் முன்னோர்கள் கையாண்டு கட்டடங்களை கட்டத் தொடங்கியுள்ளனர். இந்நூலில் அரசனின் கோபுர வாயில் பற்றியும் விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.

''ஒருங்கு உடன்வளைஇ ஓங்குநிலை வரைப்பின்
பருஇரும்பு பிணித்து செல்வரக்கு உரீஇ
துணைமாண் கதவம் பொருத்தி இணைமாண்டு
……………………………………………
குன்று குயின்றன்ன ஓங்குநிலை வாயில்'' (நெடு.79-88)

என்ற பாடலில் அரண்மனை மதிலின் வாயில் குறித்த செய்திகள் குறிக்கப்பெற்றுள்ளன. உயர்ந்த நிலைகளைக் கொண்ட கோபுர வாயிலில் ஆணிகளும், பட்டங்களும் பிணிக்கப்பட்ட திண்ணிய கதவுகள் பொருத்தப்பட்டுள்ளன. 'உத்தரகற்கவி' என்னும் மரத்தாலான பலகை நிலைவாயிலில் பொருத்தப்பட்டுள்ளது. உத்தரம் என்னும் பலகையில் குவளை மலர்களைத் துதிக்கையில் ஏந்திய யானைகள் இரண்டு, புறத்திற்கு ஒன்றாக நிற்பது போல் அமைக்கப்படும் பலகையே 'உத்திரகற்கவி' எனப்பட்டது. கதவுகள் செல்வரக்கு கொண்டு தேய்த்து பளபளப்பாக்கப்பட்டுள்ளன. கதவின் மூட்டு வாய்கள் வெளிப்படா வண்ணம் தொழில் நுட்பம் சிறந்திருந்துள்ளது. கதவில் தாழ்ப்பாள் அமைக்கப்பட்டிருந்தது. கதவும், நிலையும் மின்ன தேய்க்கப்பட்ட செவ்வரக்கின் மீது நெய்யும், ஐயவியும் பூசித் தேய்க்கப்பட்டன.

கோட்டையின் வாயில்

கோட்டையின் வாயில்கள் அளவாலும், திண்மையாலும் பெரியதாக உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. கோட்டை வாயில்கள் மன்னனின் வலிமைக்கு அடையாளமாக அமைக்கப்பட்டிருந்தது. தன்னை எதிர்த்து பகைவர்களுடன்

போரிட்டு வென்று அவர்களது பற்களைக் கோட்டை வாயிலின் கதவுகளில் பதிக்கும் வழக்கம் வீரத்தின் அடையாளமாகக் கருதப்பட்டன. இதனை,

''................................... மூவன்
முழுவலி முள்ளயிறு அழுத்திய கதவின்'' (நற்.18:2-3)

''கல்லா எழினி பல்எறிந்து அழுத்திய
வன்கண் கதவின் வெண்மணி வாயில்'' (அகம்.211:13-14)

முதலான சங்க இலக்கியச் சான்றுகள் உணர்த்தி நிற்கின்றன. பகைவர்களின் பல்லை எடுத்து கோட்டையின் வாயில் கட்டும்போது அதில் பதித்துள்ளனர் என்பதை அறிய முடிகிறது. சங்ககாலத்தில் மதில்களின் வலிமை கருதி செம்புக் கம்பிகளைச் சுவர்களுக்கு ஊடே அமைத்துக் கட்டியுள்ளனர் என்ற செய்தியை சங்க இலக்கியங்களில் பரவலாகக் காண முடிகிறது.

''செம்பு உறழ் புரிசைக் செம்மல் மூதூர்'' (புறம்.37:11)

''செம்பு புனைந்தியற்றிய சேணெரும் புரிசை'' (புறம்.209:9)

''செம்புறழ் புரிசைப் பாழி'' (அகம்.375:13)

''செம்பியன் றன்ன செய்வுறு நெடுஞ்சுவர்'' (நெடு.112)

''செம்பியன் றன்ன செஞ்சுவர்'' (மதுரை.485)

ஆகிய இலக்கியக் குறிப்புகள் சங்க காலத்தில் கட்டடக் கட்டுமானத்திற்காக செம்புக் கம்பிகளைப் பயன்படுத்தியுள்ளமையினை எடுத்தியம்பியுள்ளன. அரண்மனையின் ஒரு பகுதியாக விளங்கும் அரசியின் அந்தப்புரம் மலைகளைப் போன்று உயர்ந்து கட்டப்பட்டு இருந்துள்ளன. இதனை,

''வரை கண்டன்ன தோன்றல, வரை சேர்பு
வில் கிடந்தன்ன கொடிய, பல்வயின்
....
உடுவப் பல்பூ ஒரு கொடி வளைஇ'' (நெடு.108-113)

என்று நெடுநல்வாடை பகரும். அரசியின் அந்தப்புரத்தில் மலைகளைச் சார்ந்து வானவில் கிடப்பது போலப் பல நிறக்கொடிகள் மாடங்களில் காணப்படுகின்றன. அந்தப்புரத்தை வெள்ளியைப் போன்ற சாந்தினால் பூசியுள்ளனர். கரிய பெரிய வலிமை வாய்ந்த தூண்கள் அரண்மனையைத் தாங்கி நின்றன. நீண்ட சுவர்கள் செம்பினால் உருவாக்கப்பட்டது போன்ற தோற்றத்துடன் அமைக்கப்பட்டன. அச்சுவர்களில் பலநிறப் பூக்களோடு கூடிய வல்லிக்கொடிகள் ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டிருந்துள்ளன. சிலர் செம்பு கலந்து கட்டப்பட்ட கட்டிடம் என்று கூறுவர். அவ்வாறு செய்வது முரண்பட்டதாகத் தெரிகிறது. செம்புக்கம்பிகளை

வைத்துக் கட்டடப்பெறும் கட்டடம் என்று கொள்ளலாம். இல்லையாயின் செம்பு நிறம் போன்ற வண்ணங்கள் பூசப்பட்ட சுவர் என்று பொருள் கொள்ளலாம்.

மகேசன் வாழ் கட்டடங்கள்

சங்ககாலத்தில் இறைவனின் ஆலயங்கள் மண்ணால் கட்டப்பட்டன. மண்ணால் கட்டப்பட்ட கோயில்கள் மண்டளி (மண்+தளி) என அழைக்கப்பட்டன. 'தளி' என்பதற்குக் 'கோயில்' என்று பொருள். பிறகு மரத்தினால் கோயில்கள் அமைக்கப்பட்டன. மரத்துடன், செங்கல் மற்றும் சுண்ணாம்பு சேர்த்துக் கோயிலின் கட்டடங்கள் கட்டப்பட்டன. பின்னர், பாறைகளைக் குடைந்து குகைக்கோயில்கள் உருவாக்கப்பட்டன. கல்லின் மேல் கற்கள் அடுக்கிய கற்றளிகள் பின்னாளில் பெரும்புகழ் பெற்றன. சுடு மண்ணால் சங்க காலத்தில் கட்டப்பட்டன என்பதை,

தாமரைப் பொகுட்டில் காண்வரத் தோன்றி
சுடுமண் ஓங்கிய'' (பெரும்.404-405)

என்ற அடிகள் குறிப்பிடுகின்றன. சிவபெருமான் கோவிலை முக்கண்செல்வன் நகர் என்று புறநானூறு பேசுகிறது. செங்கல், மரம், சுண்ணாம்பு ஆகிய பொருள்களால் சங்க காலத்தில் கோயில்கள் கட்டப்பட்டதை (அகம்.163) அகநானூறு எடுத்தியம்பியுள்ளது. ''மரக்கட்டடங்கள் வெயில், மழை முதலான இயற்கைத் தாக்குதல்களால் விரைவில் பழுதுபட்டன. முதலில் மரக்கோயிலின் விமானங்கள் உளுத்துப் போயின. எனவே, செப்புத் தகடுகள், பொன்தகடுகள் கொண்டு மன்னர்கள் கோயில்களின் கூரைகளை வேய்ந்தனர். இத்தகடுகள் கோயிலின் மர விமானங்களைப் பழுதடையாமல் காத்தன''[26] என்று பாக்யமேரி கூறுவார். சிலப்பதிகாரத்திலும், மணிமேகலையிலும் பல்வேறு கோயில்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள் உள்ளன. இதற்கு,

''பிறவா யாக்கைப் பெரியோன் கோயிலும்
அறுமுகச் செவ்வேள் அணி திகழ் கோயிலும்
வால்வளை மேனி வாலியோன் கோயிலும்
நீலமணி நெடியோன் கோயிலும்
மாலை வெண்குடை மன்னவன் கோயிலும்''

(சிலம்பு.இந்திர.169-173)

என்ற பாடலை சான்று காட்டலாம். சிவன், திருமால் ஆகியோருக்குக் கோயில்கள் இருந்துள்ளதை காணமுடிகிறது. மேலும்,

‘‘குறியவும், நெடியவும் குன்றுகண் டன்ன

சுடுமண் ஓங்கிய நெடுநிலைக் கோட்டமும்’’ (மணி.சக்கர.58-59)

என்று மணிமேகலை குறிக்கிறது. சிறிய அளவிலும், பெரிய அளவிலுமான கோயில் எல்லாம் சுடுமண்ணால் கட்டப்பட்டிருந்துள்ளதைக் காப்பியங்களும் குறிப்பிடுகின்றன.

இயல் முடிவுகள்

சங்க இலக்கியங்களில் நடனம், ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் சார்ந்த செய்திகள் பரவலாக இடம்பெற்றுள்ளன. சங்ககாலத்தில் நடனக்கலை கூத்து, குரவை, வெறியாட்டு என்ற அடிப்படையில் இடம்பெற்றன. இவ்வாடல்கள் நாட்டுக்கூத்து, சமயச்சடங்கிற்குரிய ஆடல், போர்க்கள ஆடல், பேய் ஆடல் என்ற பன்முகத்தன்மைகளைக் கொண்டிருந்தன. கூத்தர் என்ற அடைமொழியை கொண்ட புலவர்கள் சங்ககாலத்தில் பெருவழக்கு பெற்றதன் வழி நாடகக்கலையின் சிறப்பு புலப்படுகிறது. பெரும்பாலும் கூத்து விழவு என்றே குறிக்கப்பட்டுள்ளது. நாடகம் தொடங்கும் முன்னும், பின்னும் செய்யப்படும் வேலைகளும், நாடகம் நிகழ்த்திய முறைகளும் சில பாடல்களில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இவை சங்ககாலத்தில் நாடகம் அரங்கேற்றப்பட்டதை உறுதிபடுத்துகின்றன.

சங்க காலத்தில் அவை, அரங்கு என்னும் சொல்லாட்சிகள் கலித்தொகையில் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆடல் அரங்கைப் பல்வேறு பூக்கள் கொண்டு அலங்கரித்த குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. வயந்தகம் என்னும் அணிகலனைக் கூத்தியர்கள் அணிந்துள்ளனர். முழுநிலவு நாட்களில் நாடகத்திற்கு ஏற்பாடு செய்துள்ளனர். நாடக நிகழ்வுகள் விளக்குகளின் ஒளியிலும் நடைபெற்றுள்ளது. மதுரைக்காஞ்சியில் திரைச்சிலைகள் வைத்து கூத்து நிகழ்த்தப்பட்ட செய்தி குறிக்கப்பட்டுள்ளது. சங்ககால ஓவியங்கள் இயற்கையை ஓவியம் செய்தல், புராணப் பழங்கதைகளை ஓவியம் செய்தல் என்ற வகையில் அமைந்திருந்துள்ளன. பல வண்ண நிறங்களை ஓவியத்தில் பயன்படுத்தியுள்ளனர். ஓவியங்கள் வரைவதற்கென்று மாடங்கள் இருந்துள்ளன. தொய்யில் எழுதுதல், மடலேறுதல் என்பதன் வழி ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. ஓவியம் வரைவதற்குப் பாதிரிப்பூவைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

சங்ககாலத்தில் சிற்பக்கலை நினைவுக் கல் நடுதல் என்பதன் அடிப்படையில் தோன்றியுள்ளது. சங்ககால மக்கள் தெய்வங்களை வழிபட்ட போது அத்தெய்வங்களுக்குரிய அடையாளமான சிற்பங்களையே வணங்கினர். சிற்பக்கலையின் ஒரு பகுதியாக பாவை செய்யும் முறை இருந்துள்ளது. இயற்கையில் கிடைத்த பொருட்களைக் கொண்டு இப்பாவைகளைச் செய்துள்ளனர். மரங்களால் ஆன பொருள்களான தேர், கட்டில், கதவு முதலான பொருட்களும் சிற்பக்கலையின் வளர்நிலையைக் காட்டுகின்றன. அதோடு பாவை விளக்குகளும் சங்ககாலச் சிற்பங்களின் மாண்புகளை எடுத்துரைக்கின்றன.

சங்க காலத்தில் கட்டடக்கலையின் வளர்ச்சி பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. நிலைத்த தன்மையில்லாத பொருட்கள் கொண்டு கட்டப்பட்டதால் அழிவுற்றுள்ளன. கார், வேனிற், கூதிர் முதலான பருவங்களின் தட்ப வெப்பநிலைக்கு ஏற்றவாறு கட்டடங்களை அமைத்துள்ளனர். கடற்கரைக்கு அருகில் உயர்ந்த கட்டடங்கள் அமைத்து, அதில் கப்பல்களுக்கு வழிகாட்ட கலங்கரை விளக்குகளை அமைத்துள்ளனர். ஐந்து நிலங்களிலும் வாழும் மக்கள் அங்கு கிடைக்கும் ஈந்து குரம்பை, நெல்லின் குரம்பை, தருப்பைப் புல், தென்னை ஓலை முதலானவற்றைக் கொண்டு வீடுகள் அமைத்துள்ளனர். கட்டட வேலையை ஆம்பிக்கும் போது திருமுளை சார்த்துவது வழக்கத்தில் இருந்துள்ளது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. பாலசுப்பிரமணியம்.கு.வெ., **சங்ககாலக் கலைகளும் கலைசார் கோட்பாடுகளும்,** ப.157.
2. பெருமாள்.அ.கா., **தமிழர் கலையும் பண்பாடும்,** ப.25.
3. பாலசுப்பிரமணியம்.கு.வெ., **சங்ககாலக் கலைகளும் கலைசார் கோட்பாடுகளும்,** ப.167.
4. மேலது, ப.169.
5. மேலது, ப.104.
6. மேலது, ப.170.
7. பெருமாள்.அ.கா., **தமிழர் கலையும் பண்பாடும்,** ப.41.
8. ஷாஜகான்கனி.வெ.மு., **அரங்கேற்றுக்காதை ஆராய்ச்சி,** ப.219.
9. மேலது, ப.222.
10. மேலது, பக்.223-224.
11. மேலது, ப.236.
12. சம்பந்தமுதலியார், **நாடகத்தமிழ்,** ப.74.
13. மயிலை சீனி வேங்கடசாமி, **தமிழர் வளர்த்த அழகுக்கலைகள்,** ப.89.
14. பாலசுப்பிரமணியம்.கு.வெ., **சங்ககாலக் கலைகளும் கலைசார் கோட்பாடுகளும்,** ப.192.
15. பெருமாள்.அ.கா. **தமிழர் கலையும் பண்பாடும்,** ப.111.
16. பாக்யமேரி, **ஆயக்கலைகள்,** ப.41.
17. பாலசுப்பிரமணியம்.கு.வெ., **சங்ககாலக் கலைகளும் கலைசார் கோட்பாடுகளும்,** ப.211.
18. மேலது, ப.214.
19. Vaithilingam.S., **Arts and Crafts in Pattu Pattu and Ettu Tokai,** p.237.
20. பாலசுப்பிரமணியம்.கு.வெ., **சங்ககாலக் கலைகளும் கலைசார் கோட்பாடுகளும்,** ப.224.
21. மயிலை சீனி வேங்கடசாமி, **தமிழர் வளர்த்த அழகுக்கலைகள்,** பக்.71-72.
22. மேலது, பக்.75-76.
23. மேலது, ப.29.
24. பாக்கிய மேரி, **ஆயக்கலைகள்,** ப.15.
25. பெருமாள்.அ.கா., **தமிழர் கலையும் பண்பாடும்,** ப.20.
26. பாக்யமேரி, **ஆயக்கலைகள்,** ப.22.

இயல் - 4

கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்

4. கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியல்

சங்ககாலத்தில் நுண்கலைகளை வளர்ப்பதற்கென்று கலைஞர்கள் வாழ்ந்துள்ளனர். அவர்கள் கலை வளர்ப்பதையே நோக்கமாகக் கொண்டு வாழ்நாளின் பெரும்பகுதியை செலவிட்டனர். பொருள் ஈட்டுவதை முதன்மைப்படுத்தாது கலை வளர்ப்பதே இவர்களின் நோக்கமாக இருந்துள்ளது. அதனால் தங்கள் வாழ்வின் பெரும்பாலான நாட்களை வறுமையிலேயே கழித்துள்ளனர். இத்தகைய கலைஞர்களின் வாழ்வியல்முறைகள் இவ்வியலில் முதன்மை பெறுகிறது. இசை, நடனம், ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் முதலான ஐந்து நுண்கலைகளை வளர்த்தெடுத்த, இருபதுக்கும் மேற்பட்ட கலைஞுகள் குறித்து இவ்வியல் ஆராய்கிறது.

கலைக்கும் வாழ்க்கைக்கும் இடையில் ஒருவகைத் தொடர்புண்டு. வையத்துள் வாழ்வாங்கு வாழ்தலே ஒரு கலை என்பர். சாரமற்ற வாழ்வைச் சாரமுள்ளதாய் ஆக்குவது கலையாகும். கலையற்ற வாழ்க்கை ஒளியற்ற வாழ்க்கையாகும். கட்டுப்பாடான வரையறுக்கப்பட்ட வாழ்வினை வற்புறுத்தும் சமய நூல்களும் கலையின் இன்றியமையாமையை உணர்ந்து, இதற்குத் தனியாக ஓரிடத்தைத் தருதல் இங்கு கருதத்தக்கது. இசை முதலான கலைகள் காமத்தை விளைப்பவை என்று குற்றம் கூறும் சமண நூல்களும், இக்கலைகளைப் பற்றிதான் விரிவாகப் பேசுகின்றன. சீவகசிந்தாமணி, சூளாமணி, பெருங்கதை முதலான நூல்கள் இதற்குச் சான்றாகும். எத்தகையோர் வாழ்க்கையானாலும் கலையைத் தவிர்த்து நிற்கும் ஒரு வாழ்க்கையைக் கற்பனை செய்ய இயலாததை இது தெரிவிக்கிறது. எச்செயலாக இருந்தாலும் ஒன்றைத் திருத்தமுறச் செய்தால்தான் அது ஒருவகைக் கலையாகிறது என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இன்பத்தை விரும்பி நாடுவது மனித இயல்பு. அவ்வின்பத்தை எளிதாக ஒருவனுக்கு இடையூறின்றிக் கொடுப்பது கலையாகும். இதனால், கலைகள் வாழ்க்கையோடு தொடர்புபட்டு அவ்வாழ்வில் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றன. இக்கலைக்காகத் தங்கள் வாழ்க்கையின் நீண்ட பகுதியைச் செலவிடுவோரும் உள்ளனர்.

கலைகளில் ஆழமான ஈடுபாடு இல்லாதவரும் தம்மை அறியாமல் சிறிது பொழுதேனும் இவற்றில் மனம் செலுத்துகின்றனர். கலையைப் புறக்கணித்துவிட்டு வாழ்வை வாழமுடியாததை இது காட்டுகிறது. சிறிய அளவிலோ அல்லது பெரிய அளவிலோ ஒவ்வொருவர் வாழ்க்கையிலும் கலைக்கு உறுதியான இடமுண்டு. கலை என்ற ஒன்றில்லாவிட்டால் மனித வாழ்வில் துயரம் மட்டும் தான் எஞ்சி நிற்கும்.

கலையின் இன்றியமையாமை

கலையின் உதவியின்றி ஒருவனால் வாழ்வை நடத்த முடியும் எனில் அது சிறந்த வாழ்வாகுமா? என்று வினா எழுப்பிச் சிந்திக்க வேண்டும். ஒரு மனிதனுடைய பொருளாதார வளர்ச்சிக்கு இக்கலை துணை நிற்க வேண்டும் என்று எதிர்ப்பார்ப்பது தவறு. அதற்கு உதவாவிட்டால் இதனால் பயனில்லை என்றெண்ணுதலும் பிழையாகும். காரணம், இடைவிடாத பொருளாதாரத் தேவை குறித்த நினைவைச் சிறிது பொழுதேனும் மறக்கச் செய்வதோடு அப்பொருளாதாரம் தராத மனநிறைவைக் கலையானது ஒருவனுக்குக் கொடுக்கிறது. துயருக்கு இடமில்லாத உள்ளஅமைதியோடு கூடிய வாழ்க்கைதான் உயர்ந்த வாழ்க்கையாகும். இத்தகைய வாழ்வு கலையினால் மட்டும்தான் கைகூடும். மேலும், தனிமை வாழ்க்கை விதிக்கப்பட்டவர்களுக்கு அத்தனிமையினால் உண்டாகும் சலிப்பையும் வெறுமையையும் போக்கி ஆறுதல் தரும் நன்மருந்தாகவும் இக்கலை விளங்குகின்றது. இதனை அனுபவத்தாலேயே அறிய முடியும். ஆகவே, நல்ல வாழ்க்கைக்குக் கலையின் உதவி அவசியம் வேண்டும்.

கலையும் பண்பும்

கலை ஒருவனிடத்தில் உள்ள தீய இயல்புகளை அகற்றி நற்பண்புகளை வளர்க்கிறது; ஒழுக்கத்தைப் பேணுகிறது என்று பரவலாகக் கருதப்படுகிறது. எனினும் கலைகளுக்கும் தனிமனிதப் பண்புகளுக்கும் தொடர்பில்லை. மிகக் கொடியவர்களும், தீயகுணமுடையவர்களும் கூடக் கலைகளில் ஈடுபாடு கொண்டவர்களாய்த் திகழ்ந்ததோடு, கலைவல்லுநராகவும் காட்சியளித்ததை வரலாறுகள் காட்டுகின்றன. அவர்களிடம் உள்ள கலைத்தன்மை அவர்களிடத்து நற்குணங்களை உண்டாக்கவில்லை. சங்க இலக்கியங்கள் அஞ்சாது உயிர்க் கொலை புரியும் மறவரையும், குறவரையும், வேடரையும் இசை, கூத்து ஆகிய கலைகளில் ஆர்வமுடையோராகச் சுட்டுகின்றன. மேற்சொன்னதற்கு மாறாகக் கலை ஒழுக்கமின்மையை வளர்க்கும்; ஆதலின், இதனைப் புறக்கணித்தல் வேண்டும் என்றொரு கருத்தை ஒருசாரார் வலியுறுத்துவர். இக்கருத்துத் தவறானது என்று மறுக்கும் கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியனார் தக்க சான்றொன்றினைத் தருகிறார்.

‘‘பசித்தும் வாரேன் பாரமும் இலமே
களங்கனி யன்ன கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்
நயம்புரிந் துறையுநர் நடுங்கப் பண்ணி
அறஞ்செய் தீமோ அருள்வெய் யோயென

அஃதியா மிரந்த பரிசில் அஃது'' (புறம்.145:4-8)

என்ற புறநானூற்றுப்பாடலை எடுத்துக்கூறி தம் மறுப்பை பின்வருமாறு கூறுகிறார். ''பாட்டும் யாழிசையும் ஈண்டு யாது வேண்டின்? பசி கூறிற்றில. பரிசில் வேண்டிற்றில 'நின் வாழ்க்கையில் ஒழுங்கு பேணுக' என வேண்டின. இவ்வேண்டுகை, அவ்வறிவுறுத்துகை இதுவே, பண்டைக் கலைகளில் அமைந்த கோட்பாடாகும். மாந்தன் கலையால் கெட்டான் என்று கூறும்நிலை பழங்காலத்திலில்லை. உண்மைக்கலைகள் மாந்தனைக் கெடுப்பவையல்ல. அவனை விலங்கு நீர்மையினின்று பெயர்க்கும் பேராற்றல் கலைக்குண்டு என்பது தெளிவாகிறது. ஆனாயர் குழலிசை அஃறிணை உயிர்களை அசைத்தது. இறைவன் யாழிசை ஏமநாதனது உள்ளச் செருக்கைக் கிள்ளிக் களைந்தது. புலியும் புல்வாயும் ஒரு துறையில் நீர் பருகுமாறு செய்ய வல்லது கலை என்ப. புலன்களைத் தீநெறிப்படுத்தும் ஓசையும், ஓவியமும் தொழிலும் கலையெனப்படா. கலை தீநோக்கை உட்கொண்டதாகாது. பின்னாளில் வருவாய் கருதிய பிழையால் கலையை மலிந்த பொருளாய் இழிவுபடுத்திய போக்கால் இஃது ஒழுக்கத்திற்கு மாறானது என்ற கருத்து நிலை பெற்றது. கலைக்கொடியாக விளங்கிய மாதவி ஒழுக்க நெறிச் சால்பினள் என்பது நினைக்கத்தக்கது''[1] என்பார். இதனால் கலை என்பது தீய நோக்கை உட்கொண்டதல்ல என்பது பெறப்படுகிறது. வருவாய் கருதிய போது தீயொழுக்கத்திற்கு உரியதாக மாற்றம் பெற்றுள்ளது. கலை என்பதை வணிகப் பொருளாக எண்ணும் பொழுதுதான் இழிவிற்குள்ளாக்கப்படுகிறது. இது ஒழுக்கமின்மையை வளர்க்கிறது என்பது இதனை முறையறியாது கையாள்வதில் உள்ள பிழையால் உண்டாவது ஆகும். முறையறிந்த நிறைந்த புலமை உடையோரால் கலை இழிவிற்குள்ளாகப்படாது.

கலைஞர் - சொல்லாய்வு

ஒன்று அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கலைகளில் வல்லவர்கள் 'கலைஞர்' எனப்படுகின்றனர். இச்சொல் பிற்காலத்ததாகும். பழைய இலக்கியங்களில் இன்று நாம் பயன்படுத்தும் பொருளில் 'கலை' என்ற சொல் எவ்வாறு வழங்கவில்லையோ அவ்வாறே 'கலைஞர்' என்ற சொல்லும் பண்டைய இலக்கியங்களில் இடம்பெறவில்லை. மாறாகக் 'கலைக்கணாளர்' (சீவக.1924), 'கலைவலார்' (சீவக.2107), 'கலைவளர்கிளவியர்' என்னும் சொற்கள் அறியப்படுகின்றன. 'கலைக்கணாளர்' என்பது ஒரு தொடராகும். அமைச்சர்களை அக்காலத்தில் இத்தொடரால் சுட்டுவது மரபு என்பது சீவகசிந்தாமணியால் அறிய முடிகிறது. பலகலையும் திறம்படக் கையாளும் ஆற்றல் பெற்றிருந்ததால்

இங்ஙனம் அவர்கள் அழைக்கப்பட்டிருத்தல் கூடும் எனலாம். ‘கலைவலார்’ என்பது பெண்பாற் கலைஞர்களான பரத்தையரைக் குறிக்கும். இவர்கள் ‘கலையுணர் மகளிர்’ (பெருங்.40) என்றும் அழைக்கப்படுவர். ‘கலைவளர் கிளவியர்’ என்பது இவர் தன்மையே உணர்த்தும் கல்வியில் வல்லாரையும் கலைஞராகக் கொள்ளுதல் பண்டை வழக்கமாதல் வேண்டும். மதுரைக்காஞ்சி (525-526) தருக்கம் புரிவதில் வல்ல சமயவாதிகளையும் கலைஞர்களாகக் கருதுகிறது. இக்கலைஞர்கள் அவை கூடிய நாள்களில் ஒன்று திரண்டிருப்பர் என மொழிகிறது.

கலைஞர்களின் குறிக்கோளும் இயல்பும்

கலைஞர்கள் கலையார்வமும் கலையறிவும் நிரம்பப் பெற்றவர்கள். இவர்கள் மற்றவகை மனிதர்களிடமிருந்து வேறுபட்டு விளங்குகின்றனர். இத்தகையோரின் உலகம் தனியுலகம் போல் அமைகிறது. இரவும் பகலும் கலை குறித்த சிந்தனையில் காலம் கழித்தல் இவர்களின் இயல்பாகும். கலையுணர்வைப் பிரிந்து ஒதுங்கி வாழ்தல் என்பது இவர்களுக்கு மிகக் கடினமான செயலாகும். ‘யான்பெற்ற இன்பம் பெறுக இவ்வையகம்’ என்பது இவர்களின் குறிக்கோளாகும். அதன் பொருட்டு வறுமை நிறைந்த வாழ்க்கையையும் விரும்பி உடன்படுகின்றனர். ‘தமக்கென முயலா நோன்தாள் பிறர்க்கென முயலுநர்’ (182:8-9) என்னும் புறநானூற்றுக் கோட்பாடு இவர்களுக்கு முற்றும் பொருந்தும்.

கலைஞர்கள் சிறந்த அறிவும் கற்பனையாற்றலும் மிகுதியாகப் பெற்றிருப்பதால் எக்காலத்தும் அழியாத கலைகளை இவர்களால் உருவாக்க முடிகிறது. அவற்றோடு மென்மையான உள்ளம் படைத்தவர்களாகவும் இவர்கள் விளங்குகின்றனர். எனினும், அதில் யாருக்கும் எதற்கும் விலை போகாத உறுதிப்பண்பும் இடையே விரவி நிற்பதை அறியலாம். தங்களுக்கு மனநிறைவு ஏற்படும் வரை கலையைத் திருத்தமுறச் சலிப்பின்றிப் படைப்பதில் இவர்களுக்கு நிகர் இவர்களேயாவர். சிறிய அளவில் குறைகளைச் சுட்டிக்காட்டினால் கூட இத்தகையோர் நெஞ்சம் புண்படும். அதனால் அக்குறைகள் எவையும் நிகழாதவாறு கவனத்தோடு கலையாக்கம் புரிவர். கலைகள் என்றும் நிலைத்து நிற்பதற்கு இத்தகு சிறந்த கலை ஈடுபாடே காரணமாகும்.

தொடக்கத்தில் கலைகளை முயன்று படைத்த கலைஞர்கள் பின்பு நாட்கள் செல்லச் செல்ல இயல்பாக உண்டாக்கும் வல்லமையைப் பெறுகின்றனர். எனினும், இவர்களின் கடுமையான முயற்சியோடு கூடிய

பயிற்சியை, முழுமை அடைந்த கலையானது தன் அழகாலும் நுட்பத்தாலும் வெளிக்காட்டாது மறைந்துவிடுகிறது. ஒருவன் உருவாக்கிய கலையை இன்னொருவன் உணர்ந்து துய்க்கும்போது அவன் கலைஞனைக் கருவிலே திருவுடையவன் போலப் பாவித்து, இறையருளாலேயே இத்தகைய கலைவன்மை இக்கலைஞனுக்குக் கைகூடியிருத்தல் வேண்டும் என்ற முடிவுக்கு வந்து வியப்பெய்துகிறான். உண்மை அதுவன்று என்பதை இவ்வுயர்ந்த கலையைப் பிறப்பிப்பதற்கு இவண் எத்துனை நாள் தன்னை வருத்தியிருக்க வேண்டும் என்ற சிந்தனைக்கு இடம் கொடுக்கும்போது புரியும். அப்பொழுது கலைவல்ல மனிதன் மீது பெருமதிப்புத் தோன்றும். இம்மதிப்பினால்தான் பழைய இலக்கியங்கள் கலைத்திறன் மிக்க ஆண்பாலருக்கும், பெண்பாலாருக்கும் தனியிடம் தந்து இவர்களைப் பெரிதும் போற்றுதலைத் தம் இன்றியமையாக் கடமையாகக் கருதிக் கொண்டிருந்தனர்.

கலைப்போலிகளும் கலைச்செருக்கும்

கலை என்றால் என்ன? என்பதைச் சிறிதும் அறியாத சிலர் தங்களைக் கலையறிவுள்ளவர் போலக் காட்டிக்கொள்வர். அத்தன்மையோர் அந்நாளிலும் இருந்தனர். அவர்களைக் 'கலைப் போலிகள்' என அழைத்தல் தகும். பொய்யை உண்மையைப் போலத் திரித்து வஞ்சிப்போர் போலிகளாவர். அத்தகையோரை எளிதில் கண்டுணர முடியாது. தொடர்ந்து அவர்களை உற்று நோக்கிக் கவனித்தால்தான் அவர்கள் போலிகள் என்பது புலப்படும். கலைப்பயிற்சி எள்ளளவும் இன்றிச் சிறந்த கலைஞர்களிடையே இவர்கள் அறியாவாறு தோன்றி விளங்குவர். 'கலைப்போலிகளால்' தாம் கலை என்பது சிறுமையை அடைகிறது. கலையை வாழவைக்க இயலாத அவர்கள் இதனை அழிக்கும் வழிகளைத் தயக்கமின்றி மேற்கொள்வர். கலையார்வம் அறவே இல்லாதவரைக் காட்டிலும் அப்போலிகள் தீயவராவர். கலைக்குக்கேடு அத்தகையவர்களால்தான் நிகழும். அரைகுறையான கலையறிவைக் கொண்டே அவர்கள் தங்களைத் தொடர்ந்து மேம்படுத்துவர். அறிவுடையோர் அக்காலத்தில் போலிகளை உணர்ந்து விலக்கி வைத்தனர்.

'கலைச்செருக்கு' என்பது ஒரு கலைஞன் பிறகலைஞர்களைக் காட்டிலும் மிகுதிப்பட்டு நிற்றலால் பிறப்பது. கலையை வாழ வைக்கும் தகுதி தனக்கு மட்டுமே உண்டு, தன்னைவிட்டால் இக்கலைக்கு வேறு போக்கிடம் இல்லை என்னும் ஆணவ வெளிப்பாட்டை இத்தொடர் உணர்த்தாது. 'கலையைப் பற்றி தனக்குத்தான் தெரியும், மற்றவர்களுக்கு ஒன்றும் தெரியாது' என்னும் தன்முனைப்பையும் இது காட்டாது. கலையாற்றல் வாயிலாக ஏனைக்

கலைஞர்களை வெற்றி கொள்ளும் பெருமிதப் புலப்பாட்டினால் உண்டாவது இச்செருக்காகும். சீவகன் இசைக்கலையின் மூலம் காந்தருவத்தத்தையை வெற்றி கொண்டதும், இறைவன் கலைஞனாகத் தோன்றி ஏமநாதனைத் தோற்பித்ததும் இப்பெருமிதத்தின் விளைவுகளாகும்.

சங்ககாலக் கலைஞர்கள்

சங்ககாலத்தில் பாணர், கோடியர், வயிரியர், கூத்தர், துணங்கையர், விறலியர், கூத்தியர், பாடினி, ஆடுமகள், பாடுமகள் போன்ற கூத்துக் கலைஞர்களும், பாட்டிசைக் கலைஞர்களும், இசைக்கருவிகளை மீட்டும் கலைஞர்களும், நாட்டியக் கலைஞர்களும், சிற்பக்கலைஞர்களும், ஓவியக் கலைஞர்களும், கட்டடக் கலைஞர்களும் வாழ்ந்துள்ளனர். சங்ககாலத்தில் வாழ்ந்த மக்களுள் கலையைத் தொழில் முறையாகப் பயன்படுத்தி அதன் மூலம் வாழ்க்கை நடத்தியவர் ஒரு பிரிவினர். கலையைத் தொழிலாக அல்லாமல் வாழ்க்கையில் அன்றாடப் பயன்பாட்டில் பயன்படுத்தி வாழ்ந்தவர் ஒரு பிரிவினர். தொழில் முறையாகக் கலையைப் பயன்படுத்தி வாழ்ந்தோர் தொழில் முறைக் கலைஞர்கள் எனப்படுவர். இவர்களைப் பாண்மரபினர் என்று அழைப்பர். ''சங்ககால நிகழ்ந்து கலைஞர்கள் குடும்பமாக, குழுவாக, மிதவைச் சமூகமாக இயங்கியுள்ளனர். இவர்கள் பண்ணோடு பாடியும், இசைக் கருவிகள் இசைத்தும், ஆடல், கூத்து, நாடகம் நிகழ்த்தியும் தம் கலைத்திறனை வெளிப்படுத்தி மண்ணையும் மக்களையும் மகிழ்ச்சியுறச் செய்துள்ளனர்''[2] என்று சங்கக் கலைஞர்களின் செயல்பாடுகள் குறித்து விளக்குவார் காந்திதாசன்.

(I) தொழில்முறைக் கலைஞர்கள்

கலையைத் தொழில் முறையாகப் பயன்படுத்தி அதன் மூலம் பெற்ற வருவாயைக் கொண்டு வாழ்க்கையை நடத்திய பிரிவினர் தொழில்முறைக் கலைஞர்களாவர். இவர்கள் பாணர், பொருநர், விறலியர், அகவுநர், கூத்தர், துடியர், கோடியர், பறையர், வயிரியர், முழவர், கிணைவர், இயவர், கண்ணுளர், ஆடுநர், ஆடுமகள், கிணைமகள், பாடினி, பாண்மகள், பாடுமகள் எனச் சங்க இலக்கியங்கள் இப்பாண்மரபினரைப் பதிவு செய்துள்ளன. இவர்கள் கலைகளை நிகழ்த்தும் தன்மையினாலும், வகையினாலும் பெயர் பெற்றிருந்தனர் என எண்ண வழியுள்ளது.

(II) தொழில்முறை அல்லாத கலைஞர்கள்

கலையைத் தொழிலாக அல்லாமல் தம் கலைத் திறத்தாலும், கலை உணர்வினாலும் வாழ்வியல் சடங்குகளிலும், பொழுதுபோக்குகளிலும் கலைகளை நிகழ்த்திய ஐவகை நில மக்களும் தொழில்முறை அல்லாத

கலைஞர்கள் எனலாம். குறிஞ்சி நில வேட்டுவர்களும், முல்லை நில ஆயர்களும், மருத நில உழவர்களும், நெய்தல் நில பரதவர்களும், பாலை நில எயினர்களும் தங்கள் நிலத்தில் இசைக் கருவிகள் இசைத்தும், கூத்துகள் நிகழ்த்தியும் பொழுதுபோக்கு மற்றும் சமயச் சடங்குகளில் கலைகளை நிகழ்த்தியுள்ளனர். இவர்கள் கலையை முழுநேரத் தொழிலாகக் கொள்ளாததால் இவர்கள் தொழில்சாராக் கலைஞர்கள் எனப்பட்டனர்.

பாண்மரபினர்

பாணர், பொருநர், கூத்தர், விறலியர், கோடியர், வயிரியர் உள்ளிட்ட சங்ககால நிகழ்த்து கலைஞர்கள் அனைவரையும் குறிப்பிடப் பயன்படும் பொதுச்சொல்லாகப் பாண்மரபினர் எனற சொல் பயன்படுத்தப்படுகிறது. பாணர் மரபினர் என்பதே பாண் மரபினர் எனப்படுகிறது. பண் எனும் சொல்லின் முதல் நீண்டு பாண் எனப்பட்டது. இது இசையோடு தொடர்புடைய கலைஞர்களைக் குறிக்கும் சொல்லாகப் பயன்படுத்தப் பெற்றிருக்கிறது. தொழில்முறைக் கலைஞர்களாக விளங்கிய கலைஞர்களையே பாண் மரபினர் என்று அழைத்தனர். சங்க இலக்கியங்கள் இப்பாண்மரபினரை முன்னிறுத்தியே இயற்றப்பட்டுள்ளன. வீரயுகக் காலத்தின் முதன்மையான மாந்தராகப் பாண்மரபினரே முன்வைக்கப்படுகின்றனர். பாண் மரபினர் பலதிறப்பட்ட இனமக்களின் கூட்டுக் கலைஞர்களாவர். இன்று அனைத்துக் கலைப்பிரிவினரையும் கலைஞர்கள் என்ற சொல்லால் குறிப்பிடுவதுபோல் பண்டைய நாளில் முதன்மை பெற்ற கலைகளாகக் கூத்தும், பாட்டும், இசையும், ஆடலுமான கலைகளை நிகழ்த்திய பெருமக்கள் பாண்மரபினர் எனக் குறிக்கப்பட்டனர். எனவே, பாண் மரபினர் அனைத்துக் கலைஞர்களையும் குறிக்கும் ஒரு பொதுச் சொல்லாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

பாணர்

பண் என்னும் சொல்லின் அடியாகப் பிறந்து முதல் நீண்டதுதான் ‘பாண்’ என்னும் சொல்லாகும். ‘பாண்’ என்பது ‘பாண்குடி’ ‘பாண்சேரி’ ‘பாண்கடன்’ எனப் பல சொற்களின் வேர்ச்சொல்லாகும். ‘பாண்’ என்பது ‘அர்’ என்னும் பலர்பால் ஈறு பெற்றுப் ‘பாணர்’ என்றாயிற்று. ‘பண்’ இசைப்போர் ‘பாணர்’ எனத் தொழிலாகு பெயராகவோ, பண்பாகு பெயராகவோ அமைந்துள்ளது. பாணர்களில் ஆடவரைச் ‘சென்னியர், வயிரியல், செயிரியர், மதங்கர், இன்னிசைக்காரர், பாணரென்ப’ எனப் ‘பிங்கல நிகண்டு’ கூறும். அதே போலப் பெண்டிரைப் ‘பாடினி, விறலி, பாட்டி, மதங்கி, பாடல் மகடூஉ, பாண்மகள்’ எனத் ‘திவாகர நிகண்டு’ குறிப்பிடும்.

பாணர்களை இசைப்பாணர், யாழ்ப்பாணர், மண்டைப்பாணர் என்று மூவகைப்படுத்துவர். இது குறித்து தொல்காப்பிய பொருளதிகார உரையில் நச்சினார்க்கினியர் விரிவாகப் பேசுகிறார். இசைப்பாணர் என்பார் இசைபாடுவோர் அதாவது வாய்ப்பாட்டுக்காரர் என்பர். யாழ்ப்பாணர் என்போர் யாழ்வாசிப்போர் ஆவர். மண்டைப் பாணர் ‘மண்டை’ என்னும் உண்கலம் உடையோர் என்பார் நச்சினார்க்கினியர். ‘‘மண்டை என்னும் உண்கலம் உடைமையால் மண்டைப்பாணர் எனப் பெயர் பெற்றனர் என்பது பொருத்தமாகப்படவில்லை. ஏனெனில் மண்டை என்னும் உண்கலத்தில் உண்டது ஒருசார் பாணர்கள் மட்டும்தான் என்பது பொருந்தாக் கூற்று’’[3] என்று வெ.வரதராசனார் கூறுகிறார். பாணர்கள் அல்லது புலவர் பெருமக்களும் மண்டையைப் பயன்படுத்தியதை கீழ்வரும் புறநானூற்றுப் பாடல்களால் அறியமுடிகிறது. இதனை,

‘‘பரூஉக்கண் மண்டையோ டுழ்மாறு பெயர
உண்கும் எந்தைநிற் காண்குவந் திசினே’’ (புறம்.125:3-4)
‘‘ஏலாது கவிழ்ந்தவென் இரவல் மண்டை
மலர்ப்போர் யாரென வினவலின்’’ (புறம்.179:2-3)

என்ற பாடலடிகள் மெய்ப்பிக்கின்றன. மேலும், ‘விழா ஒன்றும் நிகழாத காலத்திலும் உழவருடைய மண்டை உண்கலத்தில் பெரிய கெடிற்று மீனாகிய உணவுடன் கள் நிறைந்திருக்கும்’ என்று (புறம்.384) உழவர்கள் மண்டையைப் பயன்படுத்தியதைப் புறநானூறு கூறுகிறது. மூவேந்தர் பரம்பரையில் தோன்றிய சேரமான் வஞ்சனும் மண்டைப் பாத்திரத்தில் உண்டுள்ளான். ‘நெருப்பைக் கக்கினாற் போன்ற, ஒன்றும் பெறுதல் இல்லையாகிய என் மண்டையில் உண்பார் தமது நிழலைக் காணுமாறு தெளிந்த கள்ளின் தெளிவை நிரம்பப் பெய்து, யான் உண்ண வழங்கியதோடன்றித் தான் உண்ணும் மண்டையிடத்துத் துண்டித்த மானிறைச்சியாகிய வறுத்தக் கறியையும் கொக்கின் நகம் போன்ற முரியாத நெல்லரிசிச் சோற்றையும் தன் புகழ் எங்கும் பரவ எனக்கு நல்கினான்’ என்று (புறம்.398) புறநானூறு கூறுகிறது. எனவே மண்டை என்னும் உண்கலத்தைப் பாணர்கள் அல்லாத பிற மக்களும் உண்பதற்குப் பயன்படுத்தியுள்ளமையினை அறிய முடிகிறது.

சங்க காலத்தில் பாணர்களைப் பெருநில வேந்தர்களும், குறுநிலத் தலைவர்களும், திணைநிலை மக்களும் போற்றிப் புரந்துள்ளனர். பல்வகை மக்களும் பாண்மரபினரை வரவேற்று விருந்தளித்துப் புரந்ததைப் பெரும்பாணாற்றுப்படை தெரிவிக்கிறது. தமிழ் இசையும், பாடல்களும் நிகழ்த்து கலைகளையும் தமிழ் நிலம் முழுவதும் பரப்பிய பெருமை உடையோர்

பாணர்களே ஆவர். ஆற்றுப்படை நூல்கள் பாணர்களின் பெருமை, திறமை, வாழ்க்கை, வறுமை, அது தீரப்பெற்ற உயர்வு எனப் பல நிலைகளைக் காட்டுகின்றன. பதிற்றுப்பத்துப் பாடல்கள் பழங்காலப் பாணர்களின் சமூக, சமய, அரசியல் நிலையைக் காட்டுகின்றன. பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் பாணர்கள் உயர்வோடு வாழ்ந்ததும் பின்னர்ச் சங்கம் மருவிய காலத்திற்குப் பின் வீழ்ந்ததுமான வரலாற்றை அறிய முடிகிறது.

பாணர்களின் கலைத்தொழில்

பாணர்கள் பெரும்பான்மை வேந்தர்களையும், பெருவேந்தர்களையும், குறுநில மன்னர்களையும், பேரூர்த் தலைவர்களையும் அண்டியே வாழ்ந்துள்ளனர். வேந்தர்களின் வெற்றி, புகழ், ஈகை, நாட்டின் வளம் என அனைத்துத் தளங்களிலும் அவர்களின் புகழ்பாடும் ஊடகமாகவே கலைத்தொழில் புரிந்துள்ளனர். அதன்வழி பெற்ற மதிப்பூதியங்களைக் கொண்டே தம் சுற்றத்தோடு வறுமை நீங்க வாழ்க்கையை நடத்தியுள்ளனர். ‘‘சங்ககாலத்தில் அரசரின் புகழ்ப்பரப்பும் ஊடகமாகவும் மிதவைச் சமூகமாகவும் கலைஞர்கள் செயல்பட்டுள்ளனர். அரசர்தம் வீரம், கொடை, புகழ் பற்றி இசைப்பாடல்களை ஊர் ஊராகச் சென்று பாடியுள்ளனர். ஓரிடத்தில் நடக்கும் நடப்புகளைப் பிறிதொரு இடத்தில் வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். பண்டைக் காலத்தில் மக்கள் பல்வகைச் செய்திகளை இவ்வழியிலேயே அறிந்து கொள்ள முடிந்தது. இவர்கள் ஒற்றர்களாக, தூதுவர்களாக, செய்திகள் தரும் களஞ்சியமாக இருந்துள்ளனர். இதன் மூலம் அரசரிடமும், மக்களிடமும் பரிசுகள் பெற்றுள்ளனர்’’[4] எனப் பாணர்களின் செயல்பாடுகள் குறித்து கூறுவர். ஆக, சங்கக் கலைஞர்களான பாணர்கள் செய்தி பரப்பும் ஊடகமாக விளங்கியதை உணர முடிகிறது. எனினும் ‘‘பாணர்களில் ஒருசிலர் தூதுவராக, ஒற்றராக, ஏவல்பணி செய்வோராக அரண்மனைகளில் வாய்ப்புப் பெற்று அமர்ந்துள்ளனர். அவ்வழியே பாடல்பாடும் வாய்மொழிப் பாடகரான பாணர்களுள் ஒருசிலர் கல்வி அறிவு பெற வாய்ப்புப் பெற்று புலவர் மரபினராக உருப்பெற்றுள்ளனர். வடமொழிமரபு வழிவந்த புலவர் போலப் பாணர் மரபுவழி வந்த மரபிசைப் புலவராகச் சிலர் உருவாகியுள்ளனர்’’[5] என்று கூறுகிறார் குணசேகரன். இவ்வகையில் ஔவையார், காக்கைப் பாடினியார் போன்றவர்களைப் பாணர் வழிவந்த புலவர்களாக அடையாளம் காணமுடியும்.

பெரும்பாலும் சங்ககாலப் பாணர்கள் அனைவரும் கலைத்தொழிலைத் தங்களின் முதன்மைத்தொழிலாகக் கொண்டு வாழ்ந்துள்ளனர் என்பதை,

‘‘இன்குரல் சீறியாழ் இடவயின் தழீஇ’’ (சிறுபாண்.35)

“இடனுடைப் பேரியாழ்” (பெரும்.462)

ஆகிய சங்கப்பாடல்கள் பாணர்கள் கருவி இசைப்பதில் வல்லமை பெற்றவர் என்பதைச் சுட்டுகின்றன. அதனால் தான் தாங்கள் இசைக்கும் கருவியைத் தங்களுடனேயே கொண்டு சென்றுள்ளனர் எனத் தெரிகிறது. யாழ் மட்டுமல்லாது குரலிசை மூலம் இனிமையான பாடல்களைப் பாடும் திறம் பெற்றவராக இருந்துள்ளனர். இதனை,

“இழை பெற்ற பாடினிக்குக்
குரல் புணர் சீர்க்கொளை வல்பாண் மகனும்மே” (புறம்.11:14-15)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் மூலம் அறியமுடிகிறது. மேலும், இவர்கள் தோற்கருவிகள் இசைப்பதிலும் வல்லவர்களாகத் திகழ்ந்துள்ளனர். இதனை,

“களிறு பெயறு வல்சிப் பாணன் கையதை
வள்ளுயிர்த் தண்ணுமை போல” (நற்.310:9-10)

என்ற நற்றிணைப் பாடல் உணர்த்தும். பாணர்கள் ஆகுளி, பதலை, முழவு போன்ற வேறுபட்ட பறை வாத்தியங்களையும் வைத்திருந்துள்ளனர். இப்பாணர் குழுவினர்கள் வழங்கிய கலை நிகழ்வு ஆடலையும், பாடலையும் உள்ளடக்கியதாக இருந்ததை,

“பாடுவல் விறலி ஓர் வண்மை, நீரும்
மண்முழா அமைமின், பண்யாழ் நிறுமின்
கண்விடு தூம்பின் களிற்று உயிர்தொடுமின்
பதலை ஒரு கண் பையென இயங்குமின்
மதலை மாக்கோல் கைவலம் தமினென்று
இறைவன் ஆகலின் சொல்லுபு குறுகி” (புறம்.152)

என்ற பாடலடிகள் சான்று பகர்கின்றன. எனவே பாணர்கள் தங்கள் கலை நிகழ்வுகளில் ஆடல் பாடல்களையும், பல்வேறு வகையான இசைக்கருவிகளையும் இயக்கும் வல்லமை பெற்றவர்களாக இருந்துள்ளதை அறியமுடிகிறது.

கலை நிகழ்தளங்கள்

பாணர்கள் பெருவேந்தர்களின் அரண்மனைகளிலும், அரண்மனை வாயில்களிலும், குறுநில மன்னர்களின் அவைகளிலும் தம் கலைகளை நிகழ்த்தியுள்ளனர். பாணர்கள் செல்லும் வழியெங்கும் உள்ள ஊர்ப்பொது

மன்றில்களில் தங்கள் கலை நிகழ்வை நிகழ்த்தி மக்களை மகிழ்ச்சியுறச் செய்துள்ளனர். இதனை,

''மன்றம் போந்து மருகுசிறை பாடும்
வயிரிய மாக்கள் கடும்பசி நீங்கப்
போன்செய் புனையிழை யொலிப்பப் பெரிதுவந்து
நெஞ்சுமலி உவகையர் உண்டு மலிந்தாடச்
சிறு மகிழானும் பெருங்கலம் வீசும்
போரடு தானைப் பொலந்தார்க் கட்டுவ'' (பதிற்.23:5-10)

என்ற பதிற்றுப்பத்துப் பாடலால் அறிய முடிகிறது. மேலும் இதுபோன்ற ஆடல் நிகழ்வுகள் குறித்து பதிற்றுப்பத்து (43:26-29; 29:7-10) சான்று பகர்கின்றன. தெருவோரங்களில் நிகழ்த்தப்பட்ட கலைநிகழ்வுகள் குறித்து (புறம்.70) கூறுகிறது.

பாண்கடன்

பாண்மரபினர்க் குழுவைப் புரப்பதும், காப்பதும் மன்னர்களின் கடமைகளில் ஒன்றாகக் கருதப்பட்டது. சங்ககால மக்களும் அவ்வாறே எண்ணினர். இதுவே பாண்கடன் எனப்பட்டது. சங்ககாலக் குறுநில மன்னன் இருங்கோவேள் பாணர்களுக்குச் செய்ய வேண்டிய கடமைகளைச் சரிவரச் செய்து உதவினான். இதனை,

''ஆண்கடன் உடைமையின் பாண்கடன் ஆற்றிய'' (புறம்.201:14)

என்ற பாடலடி புலப்படுத்தும். பாணர்களுக்கு உதவுவதை தன் கடமையாக எண்ணி வாழ்ந்தவன் இளஞ்சேட்சென்னி. இதனை,

''பாண்கடன் இறுக்கும் வள்ளியோய்'' (புறம்.203:11)

என்ற பாடலடியின் வாயிலாக இளஞ்சேட் சென்னியின் பாண்கடன் உணர்வைக் காண முடிகிறது.

பாணர் - வாழ்க்கை முறை

பாணர்கள் ஓரிடத்தில் நிலைத்து வாழாது நாடு முழுவதும் பயணப்பட்டனர். மன்னர்களையும், வள்ளல்களையும், மக்களையும் நாடித் தங்கள் கலைகளை நிகழ்த்தி அவற்றின் மூலம் பெற்ற வருவாயைக் கொண்டு வாழ்க்கை நடத்தியுள்ளனர். பாணர்கள் கூட்டம் கூட்டமாக ஓரிடத்திலிருந்து மற்றோர் இடத்திற்கும், புரவலர் ஒருவரிடம் இருந்து மற்றொருவரிடத்தும் கொடை வேண்டி அலைந்து திரிந்துள்ளனர். இவ்வாறு அலையும் பாணர்கள் பழுமரம் தேடி அலையும் வௌவால்களோடு அடிக்கடி ஒப்பிடப்படுகின்றனர். சான்றாக

பொரு.64, பெரும்.20, மதுரை.57, மலை.54, புறம்.370 போன்ற சங்கப்பாடல்களைக் குறிப்பிடலாம். உண்மையில் பசியும் பட்டினியும் அவர்களோடு உடனுறைந்தனவாக இருந்துள்ளது. கோப்பெருஞ்சோழன் பாண் குடும்பத்தின் பசிப் பகைவன் என்று குறிக்கப்பெறுகிறான் (புறம்.212:6-8). நலங்கிள்ளி தன் பகைவர்களை அழிப்பதோடு பாணர்களின் பசியையும் அழிப்பவன் என்று புகழப்படுகிறான். பாணர்களின் வாழ்க்கைமுறை நாடோடித் தன்மையாய் இருந்தபோதிலும் சமூகத்தையும், அரசனையும் சார்ந்து வாழும் ஒரு சார்பு வாழ்க்கைமுறையினை வாழ்ந்துள்ளனர். பாண்மரபின் பண்பாட்டு அசைவியக்கங்களை, 1. அலைகுடி - நிலைகுடி அசைவியக்கம் 2. திணை - குடிசார்ந்த அசைவியக்கம் 3. திணைமரபு - பொதுமரபு சார்ந்த அசைவியக்கம் என மூன்றாகப் பிரிந்து அணுகுவார் பக்தவத்சல பாரதி.

பாண்சேரி வாழ்விடம்

பாணர்கள் மிதவைச் சமூகமாய் வாழ்ந்ததால், நிலைத்த குடியிருப்பு பற்றிய முழுமையான செய்திகளை அறிய முடியவில்லை. பாணர்கள் செல்லுமிடந்தோறும் ஊர்ப்பொது மன்றில்களிலும், ஊருக்குப் புறமாக தற்காலிகக் குடியிருப்புக்களையும் ஏற்படுத்தி வாழ்ந்துள்ளனர். மதுரையின் புறநகர்ப் பகுதிகளில் சிறுகுடியிருப்புப் பகுதிகளில் வாழ்ந்ததாக மதுரைக்காஞ்சி குறிப்பிடுகிறது. இப்புறநகர் குடியிருப்புகள் பாண்சேரிகள் எனப்பட்டன. புகார் நகரத்திலும் அதன் புறப்பகுதிகளிலும் பாண்சேரிகள் இருந்துள்ளன.

பாணர்களின் வாழ்க்கை முறையில் சுற்றத்தார்கள் பெரும்பங்கு வகிக்கின்றனர். பாணரைக் குறிப்பிடும் பொழுதெல்லாம் கடும்பு, ஒக்கல், சுற்றம் எனக் குறிக்கப்பெறுகின்றனர். பாணர்கள் தனித்து இயங்காமல் தன் சுற்றமோடு நாடோடிக் குழுவினராய்ப் பரிசில் தரும் வள்ளல்களை நாடிச் சென்றுள்ளனர். இதனை,

''பழுமரம் தேரும் பறவைபோல
கல்லென் சுற்றமொடு கால்கிளர்ந்து திரிதரும்
புல்லென் யாக்கைப் புலவுவாய்ப் பாண'' (பெரும்.20-22)

என்னும் பாடலடிகள் உணர்த்தும். பாணர்கள் தாம் பெற்ற வளங்கள் அனைத்தையும் தங்களின் சுற்றங்களோடு பகிர்ந்து வாழும் பண்புடையவர்களாக இருந்துள்ளனர். இதனை,

''கனிபொழி கானம் கிளையோடு உணீஇய
துனைபறை நிவக்கும் புள்ளினம் மான'' (மலை.54-55)
''இரும்பேர் ஒக்கல் பெரும்புலம்பு அகற்ற'' (புறம்.390:20)

''கட்கேள்விக் கவை நாவின்
நிறன் உற்ற வராஅப் போலும்
வறன் ஒரீஇ வழங்கு வாய்ப்ப
விடுமதி அத்தை கடுமான் தோன்றல்'' (புறம்.382:14-17)

ஆகிய சங்கப்பாடல்கள் வழி அறியமுடிகிறது. மேலும், தங்களுக்கு வேண்டிய பொருள்கள் கிடைத்த பொழுது அவற்றைத் தாங்கள் மட்டுமே உண்ணாது பிறருக்கும் கொடுத்து மகிழ்வோம் என்ற கருத்துடையவர்களாகவும் வாழ்ந்துள்ளமை புலப்படுத்துகிறது.

பாணர்கள் இறைச்சி, கள் உண்ணும் பழக்கத்தினராக இருந்தனர் என்று புறநானூறு (115:2) கூறுகிறது. உணவு, பரிசுப் பொருட்கள் எனக் கிடைப்பவற்றைப் பகுத்துண்ணும் பழக்கம் உடையவராக இருந்ததை மலைபடுகடாம் (54-55) மூலம் அறியமுடிகிறது. செல்வத்தைச் சேர்த்து வைக்கும் பழக்கம் இவர்களிடம் இல்லை. இவர்கள் நிலைத்த சமூகமாய் அல்லாமல் நாடோடிகளாய் நிலைத்த சமூகத்தினரை நாடி, அண்டி வாழும் வாழ்க்கையை வாழ்ந்துள்ளனர். கலைச்செல்வத்தைப் போற்றிய இவர்கள் பொருட் செல்வத்தைப் போற்றிப் பாதுகாக்கவில்லை என புறநானூறு (382) கூறும். உண்மையை நிலைநாட்ட யாழ்மீது சூள் உரைக்கும் பழக்கம் உடையவர்களாக இருந்ததை மருதக்கலி (6:13) பாடலின் வழி அறிய முடிகிறது. பாணர் குழுவினரில் சிலர் தமக்கென உரிமை கொண்ட தலைவனைத் தவிர்த்த பிற தலைவனையும், பிற நாட்டையும் நாடாத பண்புடையவர்களாக இருந்துள்ளனர்.

பூச்சூடும் மரபு

சங்ககால மக்கள் ஆண், பெண் வேறுபாடின்றி தலையில் பூச்சூடும் மரபினை உடையவர்களாக இருந்துள்ளனர். அவ்வகையில் பாணர்களும் தலையில் பூச்சூடும் மரபினை உடையவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர். பாணர் தலைவன் ஒருவன் இறந்ததினால் பூச்சூடவில்லை என்ற செய்தி புறநானூற்றுப் பாடலால் தெரிகிறது. இதற்கு,

''பாணர் சென்னியும் வண்டு சென்று ஊதா'' (புறம்.244:1)
''பாணன் சூடான் பாடினி அணியாள்'' (புறம்.242:3)

போன்ற அடிகளைச் சான்றாகக் கூறலாம். பாணர்கள் புறவாழ்க்கை மட்டுமல்லாது அகவாழ்க்கையிலும் தங்களை ஈடுபடுத்திக்கொண்டுள்ளனர். இவர்கள் அகவாழ்க்கையில் தூது செல்லும் மரபினை உடையவர் என தொல்காப்பியம் கூறுகிறது. இதனை,

‘‘தொன்நெறி மரபின் கற்பிற்குரியர்’’ (தொல்.1446)

என்ற நூற்பா எடுத்துரைக்கிறது. மேலும், தலைவன் தலைவியரிடையே ஊடல் நேர்ந்தபோது ஊடல் தீர்க்கும் வாயிலாகவும் பாணர்கள் செயல்பட்டுள்ளனர். இதனை,

‘‘நிலம்பெயர்ந் துரைத்தல் வரைநிலை யுரைத்தல்
கூத்தர்க்கும் பாணர்க்கும் யாத்தவை உரிய’’ (தொல்.1115)

என்ற தொல்காப்பிய நூற்பா விளக்குகிறது.

வறுமை

பாணர்களின் வாழ்க்கை வறுமை நிலைப்பட்டதாகவே பெரும்பான்மையான பாடல்களில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன. இவர்கள் உணவு, உறையுள் இன்றி உடுத்த நல்ல ஆடைகள் இன்றிச் சுற்றங்களோடு நாடோடிகளாய்த் திரிந்த வாழ்க்கையை சங்கப் பாடல்கள் எடுத்துரைக்கின்றன. வெ.வரதராசன் பாணர்களின் வறுமை நிலைக்கு குறித்து, ‘‘கலைவாணர்கள் கலைவாழ்வில் தம்மை ஈடுபடுத்திக் கொண்டதாலும் அவற்றின் வளர்ச்சிக்குத் தம்மை அர்ப்பணித்துக் கொண்டதாலும் (Dedicated) வாழ்வில் பொருள் சேர்த்தலைக் குறியாகக் கொள்ளவில்லை. அதுதான் இல்லை என்றால் புரவலரிடம் பெற்ற பொருள்களையேனும் போற்றி வாழ்ந்தனராவென்றால் அதுவும் இல்லை. எவ்வளவு பொன்னும் பொருளும் கிடைத்தாலும் அவற்றைப் பாதுகாவாது வல்லாங்கு வாழ்தும் என்னாது அவ்வப்பொழுதே எல்லார்க்கும் வழங்கி மகிழ்ந்தனர்’’[6] என்று காரணம் கூறுவார்.

‘‘கையது கடன் நிறையாழே: மெய்யது
புரவலர் இன்மையின் பசியே, அரையது
வேற்று இழை நுழைந்த வேர்நனை சிதாஅர்
ஓம்பி உடுத்த உயவல் பாண!
பூட்கை இல்லோன் யாக்கை போலப்
பெரும்புல் லென்ற இரும்பேர் ஒக்கலை’’ (புறம்.69:1-6)

என்ற புறநானூற்றுப்பாடல் பாணரின் வறுமைநிலை குறித்து விளக்குகிறது. கையிலே எப்பொழுதும் இலக்கண முறைமை நிரம்பிய யாழை வைத்திருப்பதைக் கடமையாகக் கொண்டவன் பாணன். அவன் நைந்து தைத்த வேர்வையால் நனைந்த பழைய கந்தையாடை அணிந்து இருக்கிறான். எப்பொழுதும் தன் சுற்றத்தோடும், பொலிவற்ற உடலோடும் பசியோடும் அலைபவன் என்று புறநானூறு (69) கூறுகிறது. கடும்பசி இரவலனாக

(புறம்.141), மேனி பொலிவற்றவனாக (பொரு.79-81), இரந்துண்பவனாக (குறுந்.331), பழுமரம் தேடும் பறவை போலச் (பெரும்.20-21) சுற்றங்களோடு வள்ளல்களை நாடி அலைபவர்களாக வறுமையில் வாடியுள்ளனர். மேலும், பாணரின் கடும் பசியினைக் களையக்கூடிய வள்ளலைக் காணாது வறுமையின் கொடுமையினால் எழும்பும் தோலுமாக காட்சியளித்துள்ளனர். இக்காட்சி உடும்பு என்னும் விலங்கின் தோலினை உரித்தபின் தோன்றும் காட்சி போல இருந்துள்ளது. இதனை,

‘‘உடும்பு உரித்து அன்ன என்புஎழு மருங்கின்
கடும்பின் கடும்பசி களையுநர்க் காணாது’’ (புறம்.68:1-2)

என்ற பாடலடி உணர்த்தும். மேலும், உடை கிழிந்தும், நைந்தும், பழமையுற்று, இழைகள் எல்லாம் தெரியும்படி கிழிந்துபோன ஆடையை அணிந்திருந்தனர் என்றும், நெய்த இழைகளைக் காட்டிலும் கிழிந்த இடங்களைத் தைத்த பிறநூலின் இழைகளே மிகுந்து காணப்பட்டடுள்ளன. இதனை,

‘‘தொன்றுபடு துளையொடு பருவிழை போகி
நைந்து கரை பறைந்த என் உடையும் நோக்கி’’ (புறம்.376:10-11)

என்ற பாடல் அடிகள் சுட்டும். பாணனுடைய கிழிந்த ஆடையை நீக்கித் தன் இடுப்பிலுள்ள புகையைப் போன்ற ஆடையை வஞ்சன் என்னும் மன்னன் வழங்கியுள்ளான். இதற்கு,

‘‘விரும்பிய முகத்த னாகிஎன் அரைத்
துரும்பு படு சிதாஅர் நீக்கித் தன் அரைப்
புகை விரிந்தன்ன பொங்குதுகில் உடீஇ’’ (புறம்.398:18-20)

என்ற பாடல் அடிகள் சான்று பகர்கின்றன. பசியின் காரணமாக பஞ்சடைந்த கண்களுமாய் உடல்மெலிந்து எழும்பும் தோலுமாய்ச் சுற்றத்தாருடன் கடும்பசியால் உழன்றுள்ளனர். இதனை,

‘‘உண்ணாமையின் ஊன் வாடித்
தேண்ணீரின் கண் மல்கிக்
கசிவுற்ற என் பல்கிளையோடு
பசி அலைக்கும்’’ (புறம்.136:6-9)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் அடிகள் விளக்கிறது.

பாணனும் தூதும்

பாணன் புறவாழ்க்கையில் வறுமையுடையவனாகவும், மன்னர்களிடமும், வள்ளல்களிடமும், மக்களிடமும் தம் கலையை வெளிப்படுத்திப் பரிசில் பெறுபவனாகவும் காட்சியளிக்கிறான். இத்தகைய நிலையில் காணப்படும் பாணன், அகவாழ்க்கையில் தலைவன் தலைவியரிடத்து தூது செல்பவனாகவும், பல்வேறு இழிசொல்லுக்கு உள்ளாக்கப்படுபவனாகவும் காணப்படுகிறான். தலைவன், பரத்தையின் காரணமாக தலைவியைப் பிரிந்து சென்றதால் தலைவி தலைவன் மீது கோபம் கொண்டாள். தலைவியின் கோபத்தைத் தணிக்க தலைவன் பாணனை வாயிலாக அனுப்பினான். வாயிலாக வந்த பாணனிடம் தலைவி கூறும் போது, தலைவனது செய்கையால் இவ்வூரில் உள்ள மக்கள் பரத்தையைத் தலைவனுடைய மனைவி என்கின்றனர். ஊரில் எழுந்த அக்கூற்றை மறுக்க முடியாது. எனவே நீ ஊடல் தீர்க்க முயலுதல் பயனற்றது என்று வாயில் மறுக்கிறாள் என நற்றிணை (74:9-11) எடுத்துரைக்கிறது.

தலைவி மட்டுமல்லாது தோழியாலும் பாணனுக்கு வாயில் மறுக்கப்படுகிறது. ‘தலைவனைப் பரத்தையிடம் பாணன் சேர்த்ததால், ஊரில் உள்ள பெண்களைக் கவரும் தன்மை கொண்டவனாக உள்ளான். அவனுடைய யாழிசையில் மயங்கி அவன் கூறுவன எல்லாம் உண்மையென நம்பாதீர்கள். இப்பாணன் உள்ளத்தில் பொய்யை வைத்துக் கொண்டு பேசுவான். எனவே அவனது பேச்சைக் கேட்டு ஏமாறாதீர்கள்’ என்று தோழி வாயில் மறுப்பதை நற்றிணைப் பாடல்,

> “கைகவர் நாம்பின் பனுவற் பாணன்
> செய்த அல்லல் பல்குவவை எயிற்று
> ஐதுஅகல் அல்குல் மகளிர்! இவன்
> பொய்பொதி கொடஞ்சொல் ஓம்புமின் எனவே” (நற்.200:8-11)

என்று குறிப்பிடுகிறது. பாணன் இசையோடு தொடர்புடையவனாக இருந்தாலும், பெரும்பாலும் தலைவி, தோழியால் இகழ்ச்சிக்கு உள்ளாக்கப்படுபவனாகவே படைத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளான்.

அரசனாக விளங்கிய பாணர்கள்

சங்க இலக்கியத்தில் பெரும்பாலும் பாணர் கலைத் திறனை வெளிப்படுத்தி பரிசில் பெறுபவராகக் காணப்பட்டாலும் அவர்கள் அரசாட்சியும் செய்தனர் என்பதை அகநானூற்றில் உள்ள நான்கு பாடல்கள் மூலம் அறிய முடிகிறது. சங்க இலக்கியத்தில் பாணனின் வாழ்க்கை செல்வந்தனாகவும், வறியவனாகவும் காட்டுவது முரண்பாடுடையதாக உள்ளது. ஏனெனில்

பெரும்பகுதி வறியவனாகவே இலக்கியங்கள் காட்டியிருக்கின்றன. அதே வேளையில் அரசர்களின் அவையில் சிறப்பிடம் பெற்றுத் திகழ்ந்த பாணர் சுற்றத்தினருக்குப் பரிசிலாக பொன், குதிரை, யானை, மலை போன்றவற்றோடு நாட்டையும் பரிசாக அளித்துள்ளனர். இதனை,

"பேரியாழ் முறையுளிக் கழிப்பி, நீர்வாய்த்
தண்பனை தழீஇய தளரா இருக்கை
நண்பல் ஊர நாட்டோடு, நன்பல்" (பொரு.168-170)

என்று பொருநராற்றுப்படை கூறும். கரிகால் வளவன் பாணருக்கு தேர், குதிரை போன்றவற்றோடு நாட்டையும் பரிசாக அளித்ததைத் தெரிவிக்கிறது. மேலும், 'பாணன் செறிந்த கரிய பூணினையும், நெய் அணிந்த தண்டையினையும் கொண்ட வேற்படையை உடையவன். போரில் புறமுதுகிட்டு ஓடியவர் மீது போர் செய்யாதவன். பகைவர் நாட்டிலுள்ள பசுக்களை வீரர்கள் பலருடன் சென்று கவரும் ஆற்றல் பெற்றவன்' என்று அகநானூறு (113:10-17) தெரிவிக்கின்றது. பாணன் ஒருவன் வடதிசையிலுள்ள நாட்டினை ஆட்சி செய்தான் என்பதை, "வடாஅது நல்வேற் பாணன் நல்நாட்டு" (அகம்.325:16) என்ற வரி மூலம் அறியமுடிகிறது. "பாணன் என்பான் பாலியாற்றின் வடகரையில் உள்ள நாட்டில் அரசு புரிந்து வந்தான். அந்நாட்டில் பாலியாற்றின் கரையில் உள்ள பெரும்பாணப் பாடியும் பாண்மலையும் அப்பகுதியிலுள்ள கல்வெட்டுக்களால் குறிக்கப்படுகின்றன. அவன் வழி வந்தோர் வாணர் எனவும், வாணாதிராயர் எனவும் நிலவினர். வடார்க்காடு வட்டத்துத் திருவல்லம் கோயிலில் அவர்களுடைய கல்வெட்டுக்கள் மிகுதியாக உள்ளன. பிற்காலத்தே அவர்கள் தமிழகம் முழுவதும் பரவியிருந்தனர். வாணகோவரையர் என்பாரும் பண்டைய பாணன் வழி வந்தோரே யாவர்"[7] என்று ஔவை துரைசாமிப்பிள்ளை குறிப்பிடுவது ஈண்டு நோக்கத்தக்கது. 'ஒரு பாண்டியன் பொன்னி வளநாடு பாணன் பெறப் புரிந்தான்' (பெருங்.1188) என்றும், மாறை நாட்டுத் தலைவனான வாணவன், மதுரையைக் கைப்பற்றி பாணர்க்குத் தந்த குறிப்பைப், 'பாணன் மதுரைப் பதியினை வைத்த பிரான்' (பெருங்.1191) என்றும் பிற்காலக் காப்பியமாகிய பெருங்கதை கூறுகிறது.

மற்போர் செய்வதில் திறமை பெற்ற பாணனுடன் ஆரியப் பொருநன் போர் செய்தான். அப்போரில் பாணன் ஆரியப் பொருநனின் முழவு போன்ற தோள்களை அறுத்துக் கொன்றுள்ளான். இச்செய்தியை,

"……………………….. பாணன்

மல்அடு மார்பின் வலிஉற வருந்தி,
எதிர்தலைக் கொண்ட ஆரியப் பொருநன்
நிறைத்திரள் முழவுத் தோள்கையகத்து ஒழிந்த" (அகம்.386:3-6)

என்று அகநானூறு காட்டுகிறது. இதேபோல் கட்டி என்பவனோடு போர் செய்து, பாணன் வெற்றி பெற்றதைத் (அகம்.266:13-18) தெரிவிக்கிறது. மேற்கண்ட சான்றுகளின் அடிப்படையில், பாணன் என்னும் பெயருடையவனோ அல்லது அவனுடைய முன்னோரைச் சேர்ந்தவரோ பெயர் குறிப்பிடாத மன்னன் ஒருவனிடமிருந்து பரிசாக நாட்டைப்பெற்று ஆட்சி செய்திருக்கலாம் என்று எண்ண இடமளிக்கிறது. ஏனெனில் மன்னர்கள் பரிசிலாகப் பொன், பொருள் அளித்ததோடு நாட்டையும் பரிசாக அளித்துள்ளனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

அரசியல் பணி

பாண்குடியைச் சார்ந்தவர்களான காக்கையூர்ப் பாடினியாகிய நச்செள்ளையார் ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதனிடமும் ஔவையார் அதியமானிடமும் அறிவுத்துறையிலும், அரசியல் துறையிலும் பணியாற்றினர் என்று பதிற்றுப்பத்தும், புறநானூறும் தெரிவிக்கின்றன. காக்கையூர்ப் பாடினியார் பதிற்றுப்பத்தில் ஆறாம் பத்தைப் பாடியவர். அவர் பாட்டை ஏற்று மகிழ்ந்த சேரலாதன் நச்செள்ளையார்க்கு அணிகலனுக்காக ஒன்பது காப்பொன்னும் இலட்சம் பொற்காசும் வழங்கியதோடு, தன் அரசவைப் புலவராகவும் அமைச்சராகவும் தம் பக்கத்தே இருக்க வேண்டுமெனவும் கேட்டுக் கொண்டான். நச்செள்ளையாரும் அதற்கிசைந்து அரசியற் பணி ஆற்றிவந்துள்ளார்.

ஒருகால் சேரலாதன் ஆடுகள மகளிர் ஆடல் பாடல்களில் பெரிதும் ஈடுபட்டுக் கழிகாமத்தனாய் இருக்கக் கண்டார். அச்செயல் அவனின் அரசியல் தலைமைக்கு அவலம் விளைவிக்கும் என்பதாகக் கருதி 'வேந்தே! ஒளி திகழும் நெற்றியினையும் மடப்பம் பொருந்திய பார்வையினையும் ஒளிவீசும் பற்களையும் அமுதம் போன்ற சொற்களையும் அசைந்த நடையினையும் உடைய விறலியரின் ஆடல் பாடல்களில் அளவு கடந்து ஈடுபடுகின்றாய். இதனால் ஒளிதங்கும் வேலேந்திய அண்ணலாகிய ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் சிற்றின்பத்துறையில் சிக்கிக்கொள்ளும் மெலியன் போலும் என எண்ணுவர் உன்னை உணராதவர். அதனால் தீமை உண்டாகும்' என்பதைப் பதிற்றுப்பத்து (51) பாடலில் நயமாக உணர்த்துகிறார் நச்செள்ளையார். மேலும் (பதிற்.52) பாடலில் ஓர் அமைச்சராக இருந்து அறிவுரை கூறியுள்ளார் என்ற செய்தியையும் அறியமுடிகிறது.

அறிவிற்சிறந்த ஔவையாரும் அதியமான் பொருட்டுத் தொண்டைமானிடம் தூது சென்றுள்ளார். நடைபெற இருந்த கொடிய போரினைத் தன் தூதாண்மையாலும் நாவன்மையாலும் தடுத்தார். மேற்சொன்ன சான்றுகளால் பாணர்கள் பரிசிலையே குறியாகக் கொண்டு மன்னனை வழிமொழிந்து ஒத்துக்கு மத்தளம் அடிக்கும் வாழ்க்கையை மேற்கொள்ளாமல் தவறு கண்டுழி மன்னவராயினும் அன்னாரைக் கழறி நன்னெறிப்படுத்தினர் என்பதை அறியமுடிகிறது. ‘‘கற்றவர் நற்றுணையும் பாணர் ஒக்கலும் ஆகிய அதியமான், இவ்வம்மைக்குக் கருநெல்லிக்கனி தந்து பல்லாண்டு வாழச் செய்தமை - அரசர்கள் பாணர்களை எத்துணை மேம்பாட்டுடன் மதித்தனர் என்பதற்கோர் எடுத்துக்காட்டு. நாடு வாழ, மொழிவாழ, ஔவை வாழ வேண்டும் என எண்ணிய எண்ணத்தின் விளைவே நெல்லிக்கனியை ஔவைக்கு ஈந்தமையாகும்’’[8] என்று ஔவையின் சிறப்புகளை சிவதம்பி எடுத்துரைக்கிறார்.

அரசியல் கீழிறக்கம்

சங்ககாலத்தில் உயர்நிலையில் இருந்த பாணர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்திற்குப் பிறகு கீழிறக்கம் செய்யப்பட்டனர். சங்க காலத்தில் நுழைந்த ஆரியப் பிராமணர் மெல்லமெல்லப் பெருவேந்தர் குறுநில மன்னர்களோடு உறவு பூண்ட நிலையில் பாணர்கள் சிறுகச்சிறுக விலக்கம் அடைந்துள்ளனர். இதனைச் சங்க காலத்தில் வந்து சேர்ந்த புதிய பண்பாட்டு முறைகளுடன் ஒப்பு நோக்கும் போது அப்பாண்முறை (தமிழ்) மண்ணுக்குரிய ஒன்றாகவே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதை உணரலாம். வேந்தர்கள் பாணரையும், பிராமணியத்தையும் பேணுவதாகப் புறப்பட்டனர். கருங்குழல் ஆதனார் கரிகாலனைப் பற்றிய கையறுநிலைப் பாடலில் (புறம்.224) அவன் இறந்ததினால் பாணரும், பிராமணரும் இரங்கத்தக்கவராயினர் என்று கூறுகிறார். அதே உணர்வு சில புறப்பாடல்களிலும் (புறம்.361,367, பதிற்.21) வெளிப்பட்டுள்ளன. பிராமணரையும், பாணரையும் எதிர்முகமாக இணைப்பது சமூகப் புரட்சி ஒன்று ஏற்பட்டுக் கொண்டு வருவதைக் காட்டுகிறது என்று கூறுவர். ‘‘ஒரு காலத்தில் பாணரால் புகழப்படுவது அரச தகுதியின் சின்னமாகக் கருதப்பட்டது. ஆனால், இப்பொழுது பிராமணர்கள் சடங்காற்றல் அதிகாரத்தைப் பெற்றுக் கொள்வதுடன் மன்னனின் சுற்றத்தவராகிறார். உள்ளூர் மரபுகள் பிராமணியத்துடன் முரண்படுகின்றன. மன்னர்களால் பிடித்துக்கொண்ட புதிய சின்னத்தின் வளர்ச்சியை மதுரைக்காஞ்சியிலும் தெளிவாகக் காணமுடிகிறது. மாங்குடி மருதனார், பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனிடம் பலரையும் வெற்றி கொண்ட பெருமையை உடையவன் என்பதுடன், பாணர் போன்ற மக்களுக்குப் பாதுகாப்பை அளித்தவன் எனக் (மதுரை.215-237) கூறுவார். தொடர்ந்து

பார்க்கும் பொழுது நெடியோன் முதுகுடுமிப்பெருவழுதியின் ஐதீக மூதாதை ஆகவும், பல யாகசாலைகளைக் கட்டுவித்தவன் எனவும் புகழப்படுகின்றான். புலவன் அவனிடம் பெருமைக்குரியவராலும், உயர்குடியினராலும் புகழப்பட வேண்டும் எனக் கூறுவதைக் (மதுரை.764-765) காணும்போது பாணர் உயர் நிலையில் இருந்து கீழிறக்கப்பட்டுச் சமூகத்தின் அடிநிலைக்குத் தள்ளப்படுவதை அறியலாம்''[9] என்று பாணர்கள் கீழிறக்கம் பெற்றமை குறித்து விளக்குவார் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி. எனவே அரசியல் நிலையில் ஆரியப் பிராமணர்களின் வருகைக்கும் பிறகு பாணர்கள் கீழிறக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளனர் என அறிய முடிகிறது.

இலக்கிய முன்னோடிகள்

புலவர் பரம்பரையின் தோற்றுவாயாகப் பாணர்களே காணப்படுகின்றனர். இவர்களை இலக்கியத்தின் முன்னோடியாகக் கொள்ள சங்க இலக்கியங்கள் சான்றாக உள்ளன. சங்க இலக்கியப் பாடல்களைப் பாடிய புலவர்களில் பாண்மரபினர் இருபதுக்கும் மேற்பட்டவர்கள் ஆவர். இவர்களில் ஔவையார், நச்செள்ளையார், வெள்ளிவீதியார் போன்றவர்கள் பாணர் மரபினர் என்பது ஐயத்திற்கு இடமின்றித் தெளிவாக அறியமுடிகிறது.

ஆற்றுப்படை, மூதுரை, தூது, கலம்பகம், பிள்ளைத்தமிழ், ஐந்திணை போன்ற பல இலக்கிய வகைகளுக்குப் பாணர்களே முன்னோடியாக விளக்கியுள்ளனர். அகப்பொருள் இலக்கியத்தில் காமம் மிக்க கழிபடர் கிளவி என்னும் துறையில் தலைவி தன் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளை நாரை, சிறுவெள்ளாங்குருகு, கிளி முதலியன வழியாகத் தலைவனுக்கு அனுப்புவதாக அமைந்த 54, 70, 102 ஆகிய நற்றிணைப் பாடல்களையும் புறப்பொருள் இலக்கியத்தில் பிசிராந்தையார் தம் நண்பர் கோப்பெருஞ்சோழனிடம் அன்னச் சேவலைத் தூது விடுத்ததாய் வந்துள்ள பாடலையும் பிற்காலத் தூது இலக்கியம் தனி நூலானதற்கான முன்னோடியாகக் கருதலாம். ''நாகரிகம் வளர்ச்சியுறத் தொடங்கிய காலத்தில் பல்வேறு நாடுகளில் முதன்முதல் பாணரும் பாடினியரும் இலக்கிய வளர்ச்சிக்கு மூலகாரணமாக இருந்துள்ளனர். அவர்கள் மாவீரர்களின் புகழை ஊர்ப்பொது மன்றங்களிலும், திருவிழா நடைபெற்ற இடங்களிலும், மன்னரின் அவைகளிலும் இசையோடு பாடிக் கேட்போரை மகிழ்வித்தனர். அவர்களுடைய பாடல்கள் வீர உணர்ச்சியை ஊட்டியதோடு மகிழ்ச்சி அளிப்பதாகவும் இருந்தன. அவர்களுடைய பாடல்களில் மூதுரைகளும், பழமொழிகளும், அறவுரைகளும், அறிவுரைகளும் இலைமறை காய்போல இங்குமங்குமாக இடம் பெற்றிருந்தன. இவ்வாறான இலக்கியம் தொடங்கிய காலத்தைப் பாணர் பாடினியரின் காலம் என்பர்''[10] என்று

பாணர்களின் இலக்கிய புலமை குறித்துக் கூறுவார் வெ.வரதராசன். எனவே, முதன் முதலில் இலக்கிய வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டவர்கள் பாண்மரபினர் எனவும், தாங்கள் இயற்றும் பாடல்களை வாய்மொழியாகப் பாடி மகிழ்ச்சியூட்டியுள்ளனர் எனவும் அறியமுடிகிறது.

பாணர்களின் பெயரில் அமைந்த ஊர்ப்பெயர்கள்

1. பாணான் - விழுப்புரம் - விழுப்புரம்
2. பாச்சேரி - கள்ளக்குறிச்சி - விழுப்புரம்
3. பாச்சேரி - கீழ்க்கள்ளக்குறிச்சி - விழுப்புரம்
4. பாணன் பரனர் - சிவகங்கை - சிவகங்கை
5. பெரும்பாச்சேரி - சிவகங்கை - சிவகங்கை
6. பாணன்வயல் - திருப்பத்துார் - திருப்பத்துார்
7. பாணன்பாக்கம் - தமிழகத்தில் பல மாவட்டங்களில் பனப்பாக்கம் என மருவியுள்ளது.
8. பாண்சேரி - திருக்கழுக்குன்றம் - காஞ்சிபுரம்
9. பாணஞ்சேரி - கேரளா
10. யாழ்ப்பாணம் - இலங்கை

முதலான இடங்களில் பாணர் என்ற பெயருடன் கூடிய ஊர்கள் அமைந்துள்ளன.

பிறதொழில்

பாணர்கள் சிலர் மீன்பிடித் தொழிலில் ஈடுபட்டதாக சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் வழி அறிய முடிகிறது. பாணர்கள் வசித்த இடம் ‘மீன்சீவும் பாண்சேரி’ என (மதுரை.269) குறிப்பிடுகிறது. அச்சேரியில் கள்ளினை விற்கும் கடைகள் இருந்துள்ளன. அக்கடைக்கு அடையாளமாக கடையின் முன்னால் கொடி பறக்கவிடப்பட்டிருந்தது. பாணர்கள் காலையில் மீன் வேட்டையில் கிடைத்த வரால் மீனை விற்று கள்ளுண்டு ஆடிப்பாடி மீண்டும் வேட்டைக்குச் செல்வதை மறந்து உறங்கியுள்ளனர். இதனை,

“நெடுங்கொடி நுடங்கும் நறவுமலி பாக்கத்து,
நாற்துறைப் பட்ட மோட்டு இருவராஅல்
துடிக்கண் கொழுங்குறை நொடுத்து, உண்டு ஆடி,
வேட்டம் மறந்து, துஞ்சும்” (அகம்.196:1-4)

என்ற அகநானூற்றுப் பாடல் விளக்கும். ஒவ்வொரு பொருளைக் குறிக்கும் கடைகளுக்கு முன்னால் அப்பொருளைத் தெரிவிக்கும் குறியீடாகக் கொடியைத் தொங்கவிடுவர். மதுரையிலுள்ள கடைகளில் முன்னால் பலவகைக் கொடிகள்

தொங்கவிட்டிருந்ததாக மதுரைக்காஞ்சி தெரிவிக்கிறது. இதன் மூலம் பண்டைத் தமிழர் வியாபாரக் குறியீடாகக் கொடியைப் பயன்படுத்தியதை அறிய முடிகிறது. பாணன் தூண்டிலோடும், இறைச்சிப் பையோடும் சென்று மீன் பிடித்ததை,

> ''பச்சூன் பெய்த சுவல் பிணி பைந்தோல்,
> கோள்வள், பாண்மகன் தலைவலிந்து யாத்த,
> நெடுங்கழைத் தூண்டில்'' (பெரும்.283-285)

என்று பெரும்பாணாற்றுப்படை தெரிவிக்கிறது. மீன் பிடிக்கும் தொழில் நுட்பத்தைப் பாணன் அறிந்திருந்தான் என்பதை மேற்கண்ட சான்றால் அறியமுடிகிறது. பாணர் தூண்டில் மட்டுமல்லாது வலை வீசியும் மீன் பிடித்ததை 'வலைவல் பாண்மகன்' என (ஐங்.48:1) எனக் கூறுகிறது. மீனை வைக்கும் கலமான மண்டை என்னும் உண்கலத்தினைப் பயன்படுத்தினான் என்பதைப் 'பாணர், பசுமீன் சொரிந்த மண்டை' (குறுந்.169:5) எனக் குறுந்தொகை குறிப்பிடுகிறது. சங்க இலக்கியத்தில் பாணர்கள் இசைக்கலைஞராகவும், அரசராகவும் மட்டுமின்றி மீன் பிடிக்கும் தொழிலைச் செய்யக்கூடியவராகவும் இருந்துள்ளனர். மீன்பிடிக்கும் பாணனைப் பற்றிய செய்திகளோடு இசை பற்றிய செய்திகளோ அல்லது வேறு பிற செய்திகளோ இணைத்துச் சொல்லப் பெறவில்லை. இதனால் மீன்பிடிக்கும் பாணர்வேறு, இசையுடன் தொடர்புடைய பாணர் வேறு என்று முடிவுக்கு வர இயலாது. ஏனெனில் பரிசில் பெறச் செல்லாத, இசை நிகழ்வுகளற்ற காலங்களிலே இவ்வாறு நிகழ்ந்திருக்கக் கூடும். இருப்பினும் பாணர்கள் இசையுடன் மட்டுமின்றி அரசமைப்புடன் தொடர்புடையவராகவும், மீன் பிடித்தலோடும் தொடர்புடையவராகவும் சான்றுகள் உள்ளதால் இது பாணர்களின் வெவ்வேறு பிரிவுகள் என்று கருதவும் இடமுள்ளது.

பாணர்களின் எச்சம்

பண்டைத் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் மக்கள் நிலத்தாலும், தொழிலாலும் வேறுபடுத்தப்பட்டுள்ளனர். இவர்களுக்கிடையே பொருளாதார மற்றும் சமூக நிலையில் ஏற்றத் தாழ்வுகள் காணப்பட்டாலும் நெருக்கமான உறவுகள் காணப்பட்டுள்ளன. மக்களின் வாழ்வியலைக் கூறும் சங்க இலக்கியத்தில் கலைஞராகச் சுட்டப்படும் பாணர்கள் அகம், புறம் என்ற பிரிவுகளில் இருநிலையில் அவர்களது தொழில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. அக இலக்கியத்தில் தலைவன், தலைவி ஆகியோருக்கிடையே நடைபெறும் ஊடலைத் தீர்ப்பதற்கும் தலைவன், தலைவி மகிழ்ச்சியாக இருக்கும் நிலையில் இசைக் கலைஞனாகவும், ஒரு பிரிவினர் மீன்பிடிக்கும் தொழிலில்

ஈடுபட்டவராகவும், ஒருபிரிவினர் அரசர்களாக இருந்து நாட்டை ஆட்சி செய்பவராகவும் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளனர். அதேபோல் புற இலக்கியத்தில் மன்னர்களிடமும், வள்ளல்களிடமும், மக்களிடமும் தங்களது கலைத்திறனை வெளிப்படுத்தி அதன் மூலம் பரிசில் பெற்று வாழ்க்கை நடத்துபவராகவும் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளனர். இவ்விரு நிலைகளையும் பார்க்கும் போது பாணர்கள் தங்கள் வாழ்நிலைக்கு ஏற்பவே சமூக மதிப்பைப் பெற்றிருந்தனர் என்பதை அறிய முடிகிறது.

சங்ககாலத்திற்குப் பிறகு சங்கம் மருவிய காலத்தில் தலைவன் தலைவியரின் ஊடல் தீர்க்கும் வாயிலாக மருதத்திணைப்பாடல்கள் குறிப்பிடப்பட்டுகின்றன. பக்தி இலக்கிய காலத்தில் பாணர் குடியின் தோன்றலாக சைவத்தில் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரும், பாணபத்திரரும், வைணவத்தில் திருப்பாணாழ்வாரும் தோன்றினர். பாணர் குலத்தில் பிறந்த காரணத்தினால் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் கோயிலிலுள் சென்று இறைவனை வழிபடும் உரிமை மறுக்கப்பட்டது. பின்பு இறைவன் மீது வைத்துள்ள பக்தியின் காரணமாக இறைவன் இவருக்கென்று தனி வழி வகுக்கப்பட்டதாகவும் குறிப்புகள் உள்ளன. இவற்றை நோக்கும்போது சமூக நிலையில் தாழ்ந்தவர்களாகவும், பக்தி நிலையில் மேம்பட்டவர்களாகவும் பாணர்கள் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளனர் என அறியமுடிகிறது. காப்பிய காலத்தில் சங்க காலத்தில் இருந்த இசைக்கருவிகளின் வகைகள் பெருகியதோடு மட்டுமல்லாமல் மாற்றமும் அடைந்தன. அதேபோல் கலைகளின் வகைகளும் பெருகின. இக்காலகட்டத்தில் ஒவ்வொரு இசைக்கருவிகளை இசைப்பதற்குத் தனித்தனியே கலைஞர்கள் உருவாயினர். சங்க இலக்கியத்தில் இருந்த இசை, கூத்து போன்ற கலைகள் காப்பிய காலத்தில் பாணர்களிடமிருந்து கணிகையர் குலத்திற்கு மெல்லமெல்ல மாறத்தொடங்கின. இதற்குச் சங்ககாலத்தில் பாணர்கள் பரத்தையரிடம் வைத்திருந்த தொடர்பே ஆகும். காப்பிய காலத்தில் பல்வேறு கலைகளாக வளர்ந்ததே தவிர பாணர்கள் சங்ககாலத்தைப் போன்று மதிக்கப்படவில்லை. பாணனைச் சுட்டுகின்ற பகுதிகளில் கருவிகளை இசைப்பவன், பாடல்பாடுபவன் என்றே சுட்டப்படுவது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது என்று ஆய்வாளர் சம்பத்குமார் தமது ஆய்வில் விளக்கியுள்ளார்.

தனிப்பாடல் திரட்டு சிலவற்றில் பாணர்களின் தொழில் இசையிலிருந்து தையல் தொழிலுக்கு மாற்றம் அடைந்ததைக் குறிப்பிடுகிறது.

‘‘பூங்காவனம் சூடும் புள்ளிருக்கு வேளுரான்
பாங்கான தென் மதுரைப் பாணன் காண அம்மானை!
பாங்கான தென்மதுரைப் பாணவே ஆமாயின்

தாங்காது இழையெடுத்துத் தைப்பனோ அம்மானை
தையலுக்கு நல்ல சமர்த்தன் காண் அம்மானை!''
''பாணர்க்குச் சொல்லுவதும் பைம்புனலை மூடுவதும்
தாணுவிரித்ததும் சக்கரத்தோன் ஊணதுவும்
எம்மானை ஏத்துவதும் ஈசனிடத்துக் துஞ்சிரத்தும்
தைமாசி பங்குனி மாதம்''

(காளமேகப்புலவர், தனிப்பாடல் திரட்டு, ப.78)

என்ற காளமேகப்புலவரின் பாடல் பாணர்களின் தொழில் மாற்றமடைந்ததைத் தெரிவிக்கின்றது. இன்றைய நிலையில் பாணர்களின் கலை மரபுகள் அழிந்து தையல் தொழில் செய்பவராகவே வாழ்ந்து வருகின்றனர். சங்க காலம் தொடங்கி இன்றுவரை ஒரு பெரிய பாரம்பரியத்தைக் கொண்டு விளங்குகின்ற பாணர் சமுதாயத்தின் வாழ்வியலை அறிந்து கொள்ள நான்கு விதமான சான்றுகளை முன்னிலைப்படுத்துவர். அவையாவன, 1. இலக்கியச் சான்றுகள் 2. அகராதி மற்றும் பிற குறிப்புகள் 3. அரசு ஆவணம் 4. வாழ்வியல் சடங்குகள்.

தற்கால இலக்கியங்களில் (நாவல், சிறுகதை) பாணர்கள் பற்றிய குறிப்புகள் சிற்சில இடங்களில் இடம் பெற்றுள்ளன. கவிதைகளில் பாணர்கள் பற்றிய செய்தி, சங்க கால பாணர் வாழ்க்கை முறையை எள்ளல் தன்மையுடன் விளக்குகிறது. மேலும், கருத்துப் பரிமாற்ற நிகழ்வுக்குரிய ஒரு கருவியாகவும், பாணர் கூற்று என்ற உத்தி நிலையிலுமே காணப்படுகின்றன.

''ரஜ்ஜியம் சோடா கட்அவுட் அறிக்கை
முந்திரம் தந்திரம் வஞ்சகம்
…………………………………
தேன்கொட்டும் கன்கொடுத்து துடிமுழக்கி
ராஜ்யக்காரரின் நரம்பிசைக்கப்
பொற்காசுகளுடன் நிற்பவன்
நேற்றைய கள்வன் இன்றைய தளபதி
நான் பாடவேண்டும் அவ்வளவுதான்''

(பாரதி நிவேதன், ஏவாளின் அறிக்கை, பா.78)

என வரும் இக்கவிதையில் பாணர்கள் தற்போதைய காலக்கட்டத்தில் வாழ்ந்திருந்தால் அவர்கள் எத்தகைய வாழ்க்கை முறையை மேற்கொண்டிருப்பார்கள் என்பதைக் கூறும் விதமாக அமைந்துள்ளது. இவ்வாறு

கவிதை இலக்கியத்தில் இவை தவிர பாணர்கள் பற்றிய வாழ்வியலோ அல்லது இவர்கள் தொடர்பான பிற செய்திகளோ பெரும்பான்மை இடம்பெறவில்லை.

அகராதி மற்றும் பிற குறிப்புகள்

1) பாணன் - காட்டாமணக்கு (1. பாணாசுரன் 2. அநீகன்புத்திரன், பாழாகியவன், தமிழ்நாட்டுக்கு வடக்கேயிருந்த ஒரு நாட்டரசன், இசைப்பாணன், பாண்மகன், தையற்காரன், புலையன், மீன்விலை பகர்வோன்)
2) பாணான் - தையற்கார ஜாதியான், தேரின் ஓர் உறுப்பு, கைச்சரடு, விரற்கவசம், விரற்புட்டில், விரற் புதையரணம், அங்குஸ்தான்.
3) பாணர் - சங்கீதம் பாடிப் புகழ்வோர், தையற்காரர். (மதுரைப் தமிழ்ப் பேரகராதி, ப.83)
4) பாணன் - பெ (உ.வ) (முற்காலத்தில் யாழ் முதலிய இசைக்கருவிகளை இசைத்துப்பாடும் கலைஞன்.(க்ரியாவின் தற்காலத் தமிழ் அகராதி, ப.706)
5) பாணர் - 1. வைசியன் பிராமணப் பெண்ணைப் புணரப் பிறந்தவர் 2. தையற்காரர் - அங்கம் வெட்டின திருவிளையாடல் நடத்துவோர் இவர்களே (திருவி) 3. இசைப்பாணர், யாழ்ப்பாணர், மண்டைப்பாணர் எனப்பலர் (நச்சர்) 4. இவர்கள் தற்காலம் திருநெல்வேலி முதலிய தமிழ்நாட்டில் தையல் தைத்து ஜீவிக்கின்றனர். முற்காலத்தில் இவர்கள் அரசர்களைப் பாடிப்பரிசு பெற்று வாழ்ந்த அறிவுடையார். தற்காலத்திலும் சிலர் கூத்து முதலிய ஆடி ஜீவிக்கின்றனர். இக்குலத்தில் புகழ்பெற்ற சிவனடியார்களுமிருந்தனர். அவர்கள் பாணபத்திரர், திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் மற்றும் சிலர் குடை முதலிய செய்து ஜீவிக்கின்றனர். (அபிதான சிந்தாமணி, பக்.1303-1304)
6) பாணன் - 1901 கணக்கெடுப்பு அறிக்கையில் தமிழ்ப் பாணர்கள் “மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டங்களில் இவர்கள் தையல் தொழிலை மேற்கொண்டுள்ளனர். பிராமணர்களையும், வேளாளர்களையும் தங்கள் புரோகிதர்களாக அமர்த்திக் கொள்கின்றனர். இவர்கள் சமைக்கும் சோற்றினை நாவிர்தர்களும், வண்ணார்களும் உண்டதில்லை. எனினும் இவர்கள் இந்துக்களின் கோயில்களுள் செல்ல அனுமதிக்கப்படுகின்றனர்”[11] என்று எட்கர் தர்சன் தம் அறிக்கையில் தெரிவித்துள்ளார்.
7) மேஸ்திரி - தமிழகத்தில் வாழும் பாணர்கள் மேஸ்திரி எனவும் அழைக்கப்படுகின்றனர். இச்சொல் போர்த்துக்கீசியச் சொல்லான மெட்ஸ்ரே என்பதன் சிதைந்த வடிவமாக இந்திய மொழிகள் பலவற்றுள்

வழக்கில் இருப்பதோடு ஆங்கிலோ இந்திய மொழிச் சொல்லாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. இதனுடைய சரியான பொருள் தலைமைப் பணியாளன் என்பதாகும். மேற்கு இந்தியாவிலும், தென்னிந்தியாவிலும் வீட்டில் சமையல்காரர்களாக இருப்பவர்களையும், தையல்காரர்களாக இருப்பவர்களையும் இச்சொல் குறிக்கின்றது என்று எட்கர் தர்ஸ்டன் (ப.65) மேஸ்திரி பெயரின் விளக்கம் பற்றிக் கூறுவார். தூத்துக்குடி, திருநெல்வேலி போன்ற இடங்களில் இன்றைய நிலையில் வழக்கில் காணப்படுகின்றது. ஆனால் பெரும்பாலும் பாணர் என்ற பெயரிலேயே அழைக்கப்படுகின்றனர். மேற்கண்ட குறிப்புகளின் மூலம் பாணர்கள் சங்ககாலம் முதல் இன்றுவரை பெயரில் மாற்றமில்லாமலும், காலமாற்றத்தின் காரணமாகத் தொழிலில் மாற்றம் அடைந்ததையும் அறியமுடிகிறது.

அரசு ஆவணம்

1921-ம் ஆண்டு எடுக்கப்பட்ட கணக்கெடுப்பின் படி பட்டியலிடப்பட்ட சாதிகளாக மொத்தம் 88 சாதிகளைக் கொண்டதாகயிருந்தது. 1931-ஆம் ஆண்டு கணக்கெடுப்பில் (சென்சஸில் - Census) அது 31-ஆக குறைக்கப்பட்டு அதில் சில சாதிகள் விடுப்பட்டுள்ளது. 1931-ம் ஆண்டு கணக்கெடுப்பில் தாழ்த்தப்பட்ட வகுப்பினரை இதர பிற்படுத்தப்பட்ட வகுப்பினர்களிடமிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டுவதற்கு சமூகவியல் ரீதியாக அமைத்து எல்லோராலும் ஏற்கத்தக்க வழியை வகுத்தார். தாழ்த்தப்பட்டோர் பட்டியல் ஒன்றினை புதிதாகத் தயாரிக்கும் படியும் கேட்டுக் கொண்டார். அதன்படி பழங்குடி சாதியினர் பட்டியலும், பிற்படுத்தப்பட்டோர் சாதிகள் அடங்கிய பட்டியல் ஒன்றும் உருவாக்கப்பெற்றது. இதன்படி வருணாசிரம முறைப்படி ஏற்பட்ட நால்வகைச் சாதிகளுக்கு (அரசர், அந்தணர், வணிகர், வேளாளர்) அப்பாற்பட்ட எல்லா சாதிகளும் (ஷெடியூல்டு - Schedule) அட்டவணை சாதியாகக் கருதப்பட்டனர். இதனால் பாணர்கள் 1950-ம் ஆண்டு உத்தரவுப்படி (Vide GO.MS.No.202, Rural welfare dated 01.09.1950 issued under article 341 (1) of the constitution ministry of law notification dated 10.08.1950) தாழ்த்தப்பட்டவர்களாக கருதப்பட்டனர். இச்சலுகை 1958-ம் ஆண்டுவரை நீடித்தது. எல்லோருக்கும் பின்பு மொழிவாரியாக தோன்றியபோது 1972-ம் ஆண்டில் தமிழக அரசு உத்தரவுப்படி (Vide GO.MS.No.347, Social welfare dated 15.05.1972) கன்னியாகுமரி மாவட்டமும், திருநெல்வேலி மாவட்டத்திலுள்ள செங்கோட்டைத் தாலுக்காவிலுள்ள பாணர்களைத் தாழ்த்தப்பட்டவர்கள் (SC) என்றும், மற்ற

எல்லா மாவட்டங்களிலுமுள்ள பாணர் சமூகத்தினரைப் பிற்பட்டவர்கள் (BC) என்றும் அறிவித்தது. மாணவர்களின் மாற்றுச்சான்றிதழ் (TC) பாணர் என்றே பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. அரசாங்கப் பதிவேட்டில் மட்டுமே பாணர்கள் என்ற பிரிவு காணப்படுகிறது. இவர்கள் திருமணம், தொழில், கல்வி போன்றவற்றின் காரணமாக இடம் பெயர்கின்றனர். இரு பிரிவினருக்குள்ளும் திருமண உறவு காணப்படுவதன் மூலம் இவர்கள் அனைவரும் உறவினர்கள் போன்றே காணப்படுகின்றனர்.

பிரிவுகள்

திருநெல்வேலியில் பாணர்களை மேஸ்திரி என்றும் அழைக்கின்றனர். ஒருசில பாணர்கள் தங்களைப் பாண்டிய வேளாளர் என்று கூறிக் கொள்கின்றனர். அவர்கள் தங்களைச் சமூகத்தில் பிறரும் மதிக்கும்படி செய்ய அவ்வாறு அழைத்துக் கொள்கின்றனர். ஏனெனில் சங்ககாலம் தொடங்கி பாணர்கள் கறி, மீன் சாப்பிடுவதாலும், தாழ்ந்த குலத்தினர் என்பதாலும் கோயிலில் நுழைய அனுமதி மறுக்கப்பட்டதாலும் சமூக மரியாதைக்காகப் பாண்டிய வேளாளர் என்று அழைத்துக் கொண்டனர் "அன்றைய காலங்களில் வைசியர், பிராமணர், வேளாளர், ஆகியோர் சமூக அந்தஸ்தில் உயர்ந்து காணப்பட்டனர். பெரும்பாலான பாணர்கள் பாண்டிய நாட்டில் வசித்து வந்த காரணத்தினாலும், சமுதாயத்தில் தங்களை உயர்த்தி காட்டிக் கொள்ள வேண்டும் என்ற காரணத்தினாலும், வைசியர், பிராமணர் போன்ற பெயர்களை இணைத்துக் கொள்ள முடியாததால், வேளாளரை இணைத்து 'பாண்டிய வேளாளர்' என்று சமூக மரியாதைக்காக இவர்களாகவே தங்களை அழைத்துக் கொண்டனர். எனவே, பாணரும், பாண்டிய வேளாளரும் ஒருவரேயாவர். பாணர்களில் ஒரு சிலர் தமிழக அரசில் பட்டியலிடப்படாத சாதிகளில் ஒன்றான பாண்டிய வேளாளரை (FC) மதுரை, திருச்சி போன்ற பகுதிகளில் பாணர்கள் தங்களை அடையாளப்படுத்திக் கொள்கின்றனர்"[12] என்று சம்பத்குமார் விளக்குகிறார். இவர்கள் எந்த காலத்தில் தங்களைப் பாண்டிய வேளாளர் என்று மாற்றினார்கள் என்பது குறித்த குறிப்புகள் கிடைக்கவில்லை. எனினும் கி.பி.10,11-ம் நூற்றாண்டுகளில் சாதிப் பாகுபாடுகள் வெகுவாக வளர்ந்து மக்களிடையே பல சச்சரவுகளுக்குக் காரணமாக விளங்கியது. சாதிகள் வேரூன்றிய காலத்தில் பாணர்கள் தங்கள் இனம் உயர்ந்தது, பிற இனத்தினரை விட தங்களை மேலானவர்களாகக் காட்டிக் கொள்ள 'பாண்டிய வேளாளர்' என கூறிக் கொள்கின்றனர். இவர்களில் சிலர் தங்களின் பெயருக்குப் பின்னால் 'பிள்ளை' என்ற அடைமொழியை சேர்த்துக்கொள்கின்றனர்.

சான்று : (வள்ளிமுத்துப்பிள்ளை). ஓர் இனத்திற்குள்ளேயே ஒரு பிரிவினர் மேலானவர் என்றும், மற்றவர் தாழ்ந்தவர் என்றும் கடைபிடிப்பது இன்றைய காலங்களில் பொதுவான வழக்கமாக உள்ளது. பாணர்களைப் பற்றி ஆய்வு செய்த சட்டநாத கரியாளர் குழு 'பாணர்கள் தங்களைச் சமூக அந்தஸ்துக்காக பாண்டிய வேளாளர்கள் என்று கூறுகிறார்கள்' என்று அறிக்கை அளித்துள்ளனர் என்பது இங்குநோக்கதக்கது.

பாணர்கள் வாழும் ஊர்கள்

பாணர் (அ) மேஸ்திரி என்று அழைக்கப்படும் பிரிவினர் தமிழகத்தில் பல்வேறு பகுதிகளில் குடியேறியிருக்கின்றனர். இவர்களில் பெரும்பாலோனோர் தூத்துக்குடி, திருநெல்வேலி, பாளையங்கோட்டை, தென்காசி, செங்கோட்டை, நயினாகரம், கோவில்பட்டி, நாகர்கோவில், கயத்தாறு, மதுரை, திருச்சி, சென்னை, விருதுநகர், புதுக்கோட்டை, அம்பாசமுத்திரம், திருச்செந்தூர், குற்றாலம், ஸ்ரீவில்லப்புத்தூர், புளியம்பட்டி போன்ற பகுதிகளில் வசித்து வருகின்றனர். கடந்த நூற்றாண்டுகளில் கல்வி, தொழில் காரணமாகப் பிற ஊர்களுக்குச் சென்று குடியேறியுள்ளனர். மேலும், கேரளாவிலும், இலங்கையிலும் பாணர் சமுதாயத்தினர் காணப்படுகின்றனர். தமிழகத்தில் வாழும் பாணர்களில் பூர்வீகம் தமிழகம் மட்டுமே. பிற பகுதியிலிருந்து தமிழகத்தில் குடியேறியவர்களல்ல என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

கேரளத்தில் பாணர்கள்

தமிழகத்தில் பாணர்மரபு எவ்வாறு தொடர்ந்து வந்துள்ளதோ அதேபோல் கேரளத்திலும் பாணர் மரபு தொடர்ந்து வந்துள்ளது. பாணர் என்போர் இப்போது கேரளத்தில் தாழ்த்தப்பட்ட பழங்குடி இனத்தவர்களாக உள்ளனர். இப்பாணர்கள் தங்களைத் 'திருவரங்கப்பாணர்' என்ற பெயரால் அழைத்துக்கொள்கின்றனர். கேரளத்தில் குட்டநாட்டுப் பகுதியில் வழக்கிலுள்ள புராணக்கதைப் பாடல் ஒன்றில் ஒரு பகுதி பல்வேறு சாதியினரின் தோற்றம் பற்றிக் கூறுகிறது. இதில் கணிதத்திலும், சோதிடத்திலும் வல்லவரான வரருசி (கி.பி.4-ஆம்.நூ) என்ற பிராமணருக்கும் பறையர் குலப்பெண் ஒருத்திக்கும் பிறந்தவராகப் பன்னிரண்டு சாதியினர் குறிப்பிடப்படுகின்றனர். அதில் ஒருவராகக் குறிக்கப்பெறும் பாணர் 'பெரிய திருவரங்கத்தெழும் பாணனாரும்' என்று அழைக்கப்படுகின்றனர். 'திருவரங்கத்தெழும்' என்ற தொடருக்குப் 'பெரிய அரச சபைகளில் உள்ளவர் என ஜி.பார்க்கவன்பிள்ளை விளக்கம் தருகிறார்.

கேரளத்தில் திருவிதாங்கூர், கொச்சி, மலபார் முதலிய பகுதிகளில் பரவலாகப் பாணர்கள் வாழ்ந்து வருகின்றனர். எனினும் மலபார் பகுதியிலுள்ள

பாலக்காடு மாவட்டத்தில் தான் எண்ணிக்கையில் அதிகமான பாணர்கள் வாழ்கின்றனர். 1971-ஆம் ஆண்டு புள்ளிவிவரக் கணக்கின் படி கேரளம் முழுவதும் ஏறத்தாழ 30,000 பாணர்கள் காணப்படுகின்றனர். சங்க காலத்துப் பாணர்களைப் போன்றே இன்றைய கேரளத்தில் வாழும் பாணர்கள் வீடு வீடாகச் சென்று பாடிப்பரிசில் பெறுகின்றனர். விடியற்காலையில் துடி, கின்னம், கைமணி முதலிய இசைக்கருவிகளை இசைத்துப் பாடல்பாடுவர். இவர்கள் பாடும் பாட்டைத் துயிலுணர்த்தும் பாட்டு என்று அழைப்பர். பாணர்கள் பாடியதற்காக அரிசி, தேய்காய், எண்ணெய் முதலிய பொருட்களை மக்களிடமிருந்து பரிசாகப் பெற்றனர். ‘‘இச்சாதியினைக் குறிக்கும் சொல் தையல்காரன் எனப்பொருள்படும் தமிழ்ச்சொல்லாகும். மலபாரில் பல சாதியாரும் தரிக்கும் பணிக்கன் என்ற பட்டப்பெயரினையே இவர்களும் தரிக்கின்றனர். இவர்கள் தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்த பாணான்களை ஒத்தவர்களாகத் கருதப்பட்டாலும் சமூகப்படி நிலையில் அவர்களைக் காட்டிலும் மிகவும் தாழ்ந்தவர்களாகவே கருதப்படுகின்றனர். மேலும், திருவாங்கூரில் பாணர்கள் தையல் தொழில் ஒன்றினையே மேற்கொண்டுள்ளனர்’’[13] என்று தர்ஸ்டன் கூறுவார். இதன் மூலம் கேரளத்தில் பாணர்கள் பெற்ற செல்வாக்கை அறிய முடிகிறது.

இலங்கையில் பாணர்கள்

தமிழகத்தைப் போலவே இலங்கையிலுள்ள யாழ்ப்பாணத்திலும் பாணர்கள் வாழ்ந்து வருகின்றனர். யாழ்ப்பாணம் என்ற சொல்லானது யாழ்+பாணம் என்ற இரு சொற்களின் இணைவாக உள்ளது. யாழ் வாசிக்கின்ற பாணர்கள் வாழ்ந்த இடமே யாழ்ப்பாணம் என அழைக்கப்படுகிறது. ‘‘பாணர் யாழ்ப்பான வரலாற்றுடன் இணைக்கப்பட்ட யாழ்ப்பாடியின் கதையும் விளக்குகிறது. பாணர் மன்னர்களிடம் பாடி நிலங்களைப் பரிசாகப் பெற்று வாழ்ந்த மரபான வாழ்க்கை நடைமுறையையும் இதனால் உணரமுடிகிறது. யாழ்ப்பாணத்திலே வாழும் மக்களிடையே இன்னமும் பாணர் பரம்பரை நிலவி வருகின்றது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பாணர் பொதுத் தொழிலாக மீன் பிடித்தல் விளங்கியதால் பலர் நீர் நிலைக் கரைகளையே அண்டி வசித்தனர். யாழ்ப்பாணப் பிரதேசம் கடற்கரை சூழ அமைந்திருந்ததால் குடியிருப்புக்கும் ஏற்றதாயிந்தது’’[14] என்று கூறுவதன் மூலம் இலங்கையில் இன்றும் பாணர்கள் வாழ்ந்து வருவதை அறிய முடிகிறது.

ஈழத்துத் தமிழர் வரலாற்றை அறியப் பயன்படுகின்ற தமிழ் இலக்கியங்களில் கைலாய மாலை, வையாபாடல், யாழ்ப்பாண வைபவ மாலை என்பன சிறப்பிடம் பெறுபவையாகும். கைலாய மாலை, யாழ்ப்பாணன்

நரசிங்கராயனைப் பாடிப் பரிசாக யாழ்ப்பாண நகரை ஆட்சி செய்துள்ளான். இதனை,

“பாவலர்கள் வேந்தன் பகருமி யாழ்ப்பாணன்
காவலன் தன் மீது கவிதை சொல்லி – நூவலர் முன்
ஆனகவி யாழின் அமைவுறவா சித்தலும்
மானபரன் சிந்தை மகிழ்வாசிக் - சோனைத்
கருமுகில் நேருங்கரன் பரிசிலாக
வரு நகர மொன்றை வழங்கத் - தருநகரம்
அன்றுமுதல் யாழ்ப்பாணம் ஆன பெரும்பெயராய்
நின்ற பதியில் நெருங்காலம் - வென்றிப்
புவிராசன் போலப் புகழினுட னாண்ட
கவிராசன் காலங் கழிப” (கைலாயமாலை.40)

என்னும் கைலாய மாலையின் பாடல் தெளிவுபடுத்துகின்றது. தற்போது இலங்கையில் வாழ்கின்றவர்களுக்கும் தமிழகத்தில் வாழ்கின்றவர்களுக்கும் இடையே உறவுநிலை நீடிப்பதைக் காண முடிகிறது.

பாணர்களின் வீழ்ச்சிக்கான காரணங்கள்

1. பாணர்கள் செல்வங்களை சேமிக்கும் பழக்கமின்றி இருந்துள்ளனர்.
2. கள்ளுண்ணும் தன்மை மிக்கோர் என்பதால் ஒழுக்கப் பிறழ்ச்சி காணப்பட்டது.
3. பாணர் ஓர் இடத்தில் நிலையாகத் தங்காமல் நாடோடி குழுவாக தங்கள் வாழ்க்கையை மேற்கொண்டனர்.
4. பாணர்கள் கலை தொழிலைத் தவிர்த்து நிலையான பொருளாதார வளர்ச்சிக்குத் தம்மை உட்படுத்தாமல் கிடைத்ததை உண்டு வாழும் தன்மையால் வீழ்ச்சியடைந்துள்ளனர்.
5. பிராமணர்களின் சடங்கியல் செல்வாக்கானது பாணர்களின் நிலையைக் கீழ்நிலைப்படுத்தியது.
6. சங்க காலத்திற்குப் பின் பாணர்கள் பல்வகைத் தொழில்நிலைகளுக்கு ஆட்பட்டனர். எனவே அவர்களின் கலைத் தொழில் சிறிது சிறிதாய் வேறு தொழில் வடிவம் பெற்றது.

மேற்குறிப்பிட்ட காரணங்களின் அடிப்படையில் பாணர்களின் நிலை சமுதாயத்தில் வீழ்ச்சி எய்தியது என அறியமுடிகிறது.

பாடினி

பாடினி என்பவள் பாடும் தொழிலை மேற்கொள்பவள். பாணனுடன் மன்னர்களைக் காணச் சென்று கலையை வெளிப்படுத்துபவளாகப் பாடினி விளங்கினாள். பாணன் என்பதற்குப் பெண்பாற் சொல்லாகப் பாடினி என்றும், பாட்டியர் என்றும் இலக்கியத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. பாடு என்ற வினைச்சொல்லின் பெண்பாலைக் குறிக்கும் விகுதியாக நி இணைந்து பாடினி என்ற சொல் உருவாயிற்று. பாடுநி=பாடினி. பாடுநர் என்ற ஆண்பால் சொல்லிற்கு இணையான பெண்பாற் சொல் பாடினியாகும். சங்க இலக்கியங்களில் இச்சொல் பயின்று வந்துள்ளது. இவர்களைப் பாட்டியர் என்று மதுரைக்காஞ்சி (750) குறிப்பிட்டுள்ளது. பாணர் குழுவினருடன் பயணப்பட்ட குரலிசைக் கலைஞர் பாடினி ஆவார். விறலியரிடம் இருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டவே இவர்கள் பாடினி எனப்பட்டனர். பரிபாடல் நுட்பமாக விறலியரின் திறனையும் பாடினியரின் திறனையும் வேறுபடுத்தி விவரிக்கின்றது.

> ''ஒருதிறம் பாடல்நல் விறலியர் ஒல்குபு நுடங்க
> ஒருதிறம் வாடையுளர் வயிற் பூங்கொடி நுடங்க
> ஒருதிறம் பாடினி முரலும் பாலையங் குரலின்'' (பரி.17:15-17)

என்று விறலியருக்குப் பின் வரிசைப்படுத்தப்படுவது. விறலியர் முன்னணியில் ஆடப் பாடினி பின்னணியில் பாடினாள் என்பதைப் புலப்படுத்தவே ஆகும். இதில் பாடினி பாலைப்பண் பாடினாள் என்ற செய்தியையும் பெற முடிகிறது. போர்களத்தில் பகைவரை வென்ற வெற்றிச் சிறப்பையும், அரசனது வலிமையான வீரத்தையும் பாடும் திறனுடையவளாகப் பாடினி காணப்படுகிறாள். இதனை,

> ''.............................. வார் உற்று
> விசிபிணிக் கொண்ட மண் கனை முழவின்
> பாடினி பாடும் வஞ்சிக்கு'' (புறம்.15:22-24)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் வழி அறிய முடிகிறது.

தோற்றம்

பாடினியின் தோற்றம், அழகு, உருவநலன் குறித்த செய்திகள் பொருநராற்றுப்படையில் முடத்தாமக் கண்ணியாரால் விரிவாக விளக்கப் பெற்றுள்ளது.

> ''அறல் போற் கூந்தல் பிறைபோல் திருநுதள்
> கோலைவிற் புருவத்துக்குக் கொழுங்கடை மழைக்கண்

……………………………………………

பேடை மயிலுருவிற் பெருந்தகு பாடினி’’ (பொரு.25-47)

என்ற பாடலடிகளில் பாடினியின் தலை முதல் கால் வரை வருணித்துக் காட்டப்பட்டுள்ளது. பாடினியின் கூந்தல் ஆற்றில் நீரோடிப் படிந்த கருமணல் போலவும், நெற்றி பிறைநிலவு போன்றும், புருவங்கள் கொல்லும் வில் போன்றும், செழுமையான விழிகள் ஈரம் கசிந்தும், இதழ்கள் இலவம் பூக்கள் போலவும், இன்பம் தரக்கூடிய சொற்களைப் பேசும் வாய் சிவப்பாகவும், பற்கள் முத்துகளைப் போலவும், காதுகள் காதணிகளை அணிந்து கத்திரிக்கோலின் பிடிப்புப் பகுதியைப் போலவும், புறக்கழுத்து (பின்கழுத்து) நாணத்தால் குனிந்தும், பெரிய தோள்கள் மூங்கிலைப் போலவும், முன்கைகளில் மென்மையான மெல்லிய மயிர்கள், விரல்கள் மென்மையான காந்தள் மலர்களைப் போலவும், நகங்கள் கிளியின் வாயைப் போலவும் இருந்துள்ளன. இளைய அழகிய வளம் பொருந்திய மார்பு காண்பவரை வருத்தும் நிலையிலும், வெள்ளப்பெருக்கில் ஏற்படும் நீர்ச்சுழி போன்று கொப்பூழ் அழகாகவும், புறத் தோற்றத்தில் இல்லாதது போல் இடையும், பல வண்டுகள் கூடி இருந்ததைப் போன்று மணிகள் பதித்த மேகலையை வயிற்றின் அடியில் அணிந்த நிலையில், செறிவான தொடைகள் யானையின் தும்பிக்கையைப் போலவும் இருந்துள்ளன. அவள் கால் பதித்த அழகிய அடிகள், ஓடி இளைத்த நாயின் நாக்குப் போலவும், செம்மண் நிலத்தில் பரல்கற்கள் பட்டுப் பாதங்கள் வருத்திக் கொப்புளங்களில் நீர் வைத்திருந்தன. அது மரம் பழுத்தது போலவும், நடுப்பகலிலும் மாலையிலும் அவள் பயணம் செய்யாத காரணத்தினால் பெண்மயில் போன்ற உருவத்தையும் உடையவளாக இருந்தாள் என்று பாடினியின் தோற்றத்தை அழகிய ஓவியமாக ‘கேசாதிபாதம்’ என்ற முறையில் வருணிக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் வழி பாடினியின் தோற்றம் குறித்த ஒரு காட்சிப் படிமத்தை உணர முடிகிறது. பாடினியர்கள் வேந்தர்களின் வீரத்தையும் புகழ்ந்து பாடியுள்ளனர். இதனை,

‘‘புறம் பெற்ற வயவேந்தன்
மறம் பாடிய பாடினியும்மே’’ (புறம்.11:11)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் வழி அறியமுடிகிறது. சங்ககாலச் சமூகத்தில் சிறப்புற்று விளங்கிய பெண்பாற் கலைஞர்களே பாடினி என்போர். இவர்கள் ஆடல், பாடல், அழகு என மூன்றும் ஒருங்கே நிரம்பப் பெற்றவராக விளங்கினர். சங்ககாலத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் இவர்கள் பெரிதும் போற்றப்பட்ட ஆடல் மகளிராவர். இவர்கள் பெண்பாற் கூத்தர் என்றும், பாடகர் என்றும், பெண்பாற்

பொருநர் என்றும் குறிப்பிடப் பெறுகின்றனர். ‘‘சங்க காலத்தில் பலர் பெண்பாற் புலவர்களாக இருந்துள்ளனர். இதன் மூலம் சங்க காலத்தில் பெண்கள் கல்வி, கலை என உயர்வான நிலையில் ஒரு புறம் விளங்கியதை அறிய முடிகிறது. நிகழ்த்துக் கலைஞர்களாகப் பெண் கலைஞர்கள் திறம்பட வாழ்ந்ததும், சிறப்பான உயர்வான நிலையில் சமூகத்தில் மதிப்புப் பெற்றதும் அறிய முடிகிறது. சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் பெண்பாற் கலைஞர்கள் பலர் வறுமையிலும் செம்மையாகக் கற்பு நெறியோடு வாழ்ந்ததைப் புலப்படுத்துகின்றன. சில பாடல்கள் அரசர்களையும், தலைவர்களையும் மயக்கும் கணிகையராக அவர்களைக் குறிப்பிடுகின்றன. சில பாடல்கள் அவர்கள் மெல்ல மெல்லப் பரத்தையர் தொழிலில் ஈடுபடத் தொடங்குவதாகத் தெரிவிக்கின்றன’’[15] என்று வெ.வரதராசன் பெண்பாற் கலைஞர்களின் சமூக நிலை குறித்து விளக்குவார்.

பாடினி அரசர்களைப் புகழ்ந்து பாடும் போது, மாலை, அணிகலன் போன்றவற்றைப் பரிசாகப் பெறுவாள். கரிகாலனைப் பாடிய பாடினி பொன்னரி மாலையினையும், முத்து மாலையினையும் பெற்றுள்ளாள் என்று பொருநராற்றுப்படை (161-162) தெரிவிக்கிறது. பெரும்பாலும் மன்னர்கள் பாடினிக்குப் பொன்னரி மாலையைப் பரிசாக அளிக்கும் வழக்கம் கொண்டிருந்தனர். அதே போல் தனக்குப் பரிசில் அளிக்கும் மன்னன் இறந்துவிட்டால் பாடினி மலரைச் சூடும் வழக்கம் இல்லை என்பதை, ‘‘பாடினி அணியாள்’’ (புறம்.242:3) என்று புறநானூறு கூறுகிறது. இதன் மூலம் அரசர்களும், பாடினியும் நெருங்கிய நட்பு கொண்டவர்களாக விளங்கியதை அறிய முடிகிறது.

விறலியர்

பாணர் குலத்தில் பிறந்த பிரிவினருள் விறலியும் ஒருவர். விறல் என்னும் சொல் வெற்றியைக் குறிக்கும் சொல் என்று புறம் (19:14) குறிப்பிடுகிறது. மன்னரின் வெற்றியைப் புகழ்ந்து பாடுவதும், தன்னுடைய உள்ளக்குறிப்பை விரல்களின் மூலம் வெளிப்படுத்துவதும் இவரின் இயல்பாதலால் விறலி என அழைக்கப்பட்டுள்ளாள். சங்க இலக்கியம் விறலியை இசையோடும், ஆடலோடும் தொடர்புடையவளாகப் பதிவு (42) செய்துள்ளது. பாணர் குலத்தில் பிறந்த விறலியும், பாடினியும் ஒருவரே என்ற கருத்து நிலவுகிறது. ஆனால் பரிபாடல் இருவரும் வேறு வேறானவர் என்று கூறுகிறது. பாடும் இயல்பையும், ஆடும் இயல்பையும் உடையவள் விறலி என்பதை ‘ஒரு திறம் பாடல் நல் விறலியல்

ஒல்குபு நுடங்க' (பரி.17:15) என்று கூறுகிறது. குரல் வழியாகப் பாலைப் பண்ணைப் பாடினி பாடினாள் என்பதை,

"ஒருதிறம், பாடினி முரலும் பாலை அம் குரலின்
நீடுகிளர் கிழமை நிலை குறை தோன்ற" (பரி.17:17-18)

என்று கூறியுள்ளது. இதன் மூலம் விறலியும், பாடினியும் வேறு வேறானவர்கள் என்பதை அறிய முடிகிறது.

சொற்பொருள் விளக்கம்

சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்ப்பேரகராதி விறலி என்பதற்கு 'உள்ளக்குறிப்புப் புறத்து வெளிப்பட ஆடுவாள். பாண் சாதிப்பெண், பதினாறு பயதுப்பெண்' என்று விளக்கம் தருகிறது. விறலியர் என்னும் சொல் பெரும்பாலும் வெற்றி, வலிமை, மேம்பாடு எனப் பொருள்படும் விறல் என்ற சொல்லிலிருந்து அது பெறப்பட்டதாகலாம். விறலி என்பதற்குத் தமிழ் அகராதி வெற்றி, வீரம், வலிமை, பெருமை, விசேடம், உள்ளக்குறிப்புப் பற்றி உடம்பிற்தோன்றும் மெய்ப்பாடு என்ற பொருள் விளக்கம் தருகிறது. விறல் என்ற வேர்ச்சொல்லைக் கொண்டு சங்க இலக்கியங்களில் நூற்றிற்கும் மேற்பட்ட சொற்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

"குன்றுகெழு நாடன்எம் விழைதரு பெருவிறல்" (குறிஞ்.199)
"வெல்போர்ச் சேஎய்ப் பெருவிறல் உள்ளி" (மலை.493)
"பாடல் சான்ற விறல் வேந்தனும்மே" (புறம்.11)
"ஆலமர்ச் செல்வன் அணிசால் பெருவிறல்" (கல்.81)

ஆகிய வரிகளில் 'விறல்' என்ற சொல் வெற்றி, ஆற்றல் என்ற பொருண்மைகளில் வந்துள்ளதைக் காட்டுகிறது. எனவே விறல்பட ஆடுபவர் விறலி எனப்பட்டாள்.

உடற்தோற்றம்

சங்க இலக்கியங்களில் விறலியரின் உடல் தோற்றத்தைப் புகழ்ந்து பாடுவது ஒரு மரபாகப் பின்பற்றப்பட்டுள்ளது.

"இழையணி பொலிந்த ஏந்து கோட் டல்குல்
மடவரல் உண்கண் வாணுதல் விறலி
பொருநரும் உளரோ நும் அகன்றலை நாட்டென
வினவ லானாப் பொருபடை வேந்தே" (புறம்.89:1-4)

“இருள் வணர் ஒலிவரும் புரியவிழ் ஐம்பால்
ஏந்து கோட் டல்குல் மகிழ் நகை மடவரல்
கூந்தல் விறலியர்” (பதி.18:4-6)

“சுடர் நுதல் மட நோக்கின்
வாள்நகை இலங்கெயிற்று
அமிழ்து பொதி துவர்வாய் அசைநடை விறலியர்”(பதி.51:19-21)

முதலான சங்கப் பாடல்கள் விறலியரின் தோற்றப் புனைவைக் காட்டுகின்றன. சங்க இலக்கியத்தில் விறலியரின் கவர்ச்சியும் சொல்லப்படுகின்றன (புறம்.133,140,316; பதி.49,51,54). விறலியர் நிகழ்த்துக் கலைஞர்களாக விளங்கியமையால் அவர்களின் அழகும் கவர்ச்சியும் மிகுதியாகப் புனையப்பட்டுள்ளன. “அகன்ற சந்து பொருந்திய வளையல் அணிந்த பெருத்த மூங்கில் போலும் பருத்த தோளையும், குளிர்ந்த கண்களையும், உயர்ந்த எழிலையும், தொய்யில் எழுதப்பட்டு வளர்ந்துவரும் இளமுலையினையும், பூ தொழில் செய்யப்பட்ட உடையணிந்த அல்குலையும், வண்டு பாய்ந்து ஒலிக்கும் கூந்தலையும் மின்னுகின்ற இழையினையும் உடைய விறலியர் நின்னுடைய போர் வீரத்தைப் புகழ்ந்து பாடவும், அவ்விறலியர்க்கும் மற்ற இரவலர்க்கும் புகழமைந்த நல்ல அணிகலன்களை நாள்தோறும் வரையாது வழங்கி வருகின்றாய் எனத் தம்மையே படர்கையில் வைத்துக் குறித்துள்ளார்”[16] என சிவதம்பி கூறுகிறார். விறலியர்கள் ஆடுவதில் வல்லவர்களாக இருந்துள்ளனர் எனத் தெரிகிறது. இவ்வாட்டங்கள் பெரும்பாலும் இரவு நேரங்களிலேயே நிகழ்ந்துள்ளது. இரவில் ஆடும் ஆட்டத்திற்கு ஒளிக்காகப் பயன்படுத்திய விளக்கினை ‘பாண்டில்’ (பதிற்.47, 52) என்று குறித்துள்ளனர். விறலியர்கள் ஆடுவதில் வல்லவர் என்பதை,

“கழைவளர் அடுக்கத் தியலியாடும் மயில்
நனவுப்புகு விறலியிற் றோன்றும் நாடன்” (அகம்.82:9-10)

அகநானூறு கூறுகிறது. ஆடல் மட்டுமல்லாது பண்ணுடன் பாடும் இனிமையான குரலைப் பெற்றவர்களாகவும் விறலியர் இருந்துள்ளனர். இதனை,

“நகைவ ரார நன்கலஞ் சிதறி
ஆடுசிறை அறுத்த நரம்பு சேர் இன்குரல்
பாடு விறலியர் பல்பிடி பெறுக” (பதி.43:20-22)

“நரம்பு மீது இறவாதுடன் புணர்ந்து ஒன்றிக்

கடவது அறிந்த இன்குரல் விறலியர்'' (மலை.535-536)

ஆகிய பாடல்கள் வழி அறிய முடிகிறது. ஆடல், பாடல் இவற்றோடு இசைக்கருவிகளை இயக்கும் பல்கலைத் திறம் பெற்றவளாக விறலி இருந்துள்ளாள். இதனை,

''பாடுவல் விறலியோர் வண்ண நீரும்
முண்முழா அமைமின் பண்யாழ்'' (புறம்.152:13-14)
''சுகிர்புரி நரம்பின் சீறியாழ் பண்ணி
விரையொலி கூந்தல் நும் விறலியர் பின்வர'' (புறம்.109:15-16)

ஆகிய புறநானூற்றுப் பாடல்கள் வழி அறியமுடிகிறது. விறலியர்கள் முழா, யாழ் போன்ற இசைக்கருவிகளை இசைத்துள்ளமைப் புலப்படுகிறது. ஆகவே விறலியர் என்பவள் பாடல், ஆடல், இசைக் கருவி மீட்டல் முதலான பல்வகையான கலைத்தொழிலை ஒருங்கே பெற்ற ஆளுமையாக இருந்துள்ளமையை அறிய முடிகிறது. ''இக்காலக் கட்டியங்காரனைப் போல் கண்ணுள் கலைக்குழுவில் நாடகத்தைத் தொடங்கி வைப்பவரே விறலியர்தான். முதலில் தொன்மரபு வழுவாமல் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடுவதும், பிறகு விருந்திற் பாணி என்னும் புதிய சில பாடல்களைப் பாடுவதும் விறலியர் கடமையாகத் தெரிகிறது''[17] என்று விறலியரின் இயல்புகளை விளக்குவார் வெ.மு.ஷாஜகான் கனி.

சமூகத்தில் விறலியர்கள்

சமூகத்தில் விறலியர்கள் இருவேறு நிலைகளில் பார்க்கப்பட்டுள்ளனர். கற்பு திறம் மிக்க பாண் மரபினரின் குடும்பத்தலைவியாகவும், ஒழுக்கக்கேடுகள் நிறைந்த காமக்கிழத்தியாகவும் சுட்டப்பெற்றனர்.

''பூவா வஞ்சியும் தருகுவன் ஒன்றோ
வண்ணம் நீவிய வணங்கிறைப் பனைத்தோள்
ஒண்ணுதல் விறலியர் பூவிலை பெறுக என
மாட மதுரையும் தருகுவன் எல்லாம்'' (புறம்.32:2-5)

என்ற பாடலில் வரும் 'விறலியர் பூவிலை பெறுக' என்பது பாலியல் உறவுத் தொடர்பான குறிப்பு பொருள் இருப்பதை உணரமுடிகிறது.

''அளியல் தானே பூவிலைப் பெண்டே'' (புறம்.293:4)
''பூவிலை மடந்தையர் ஏவல் சிவதியர்'' (சிலப்.5:51)

முதலான வரிகளாலும் ‘பூவிலைப் பெண்கள்’ பற்றி அறிய முடிகிறது. மேற்சுட்டிய சிலப்பதிகார அடிக்கு அரும்பதத்தார், ‘பூவிலை மடந்தையர் - பரிசங்கொள்வார்’ என்பர். பரிசங்கொள்ளுதல் என்பது பாலியல் உறவுக்கு விலைபோதலைக் குறிக்கிறது.

“முல்லை சான்ற கற்பின் மெல்லியள்
மடமா நோக்கின் வாணுதல் விறலியர்” (சிறுபாண்.30-31)

என்று கற்பில் சான்றவராகப் பாராட்டப் பெற்ற விறலியே,

“விழவுக்களம் பொலிய வந்து நின்றனளே” (நற்.170:4)

எனப் பரத்தமைப் பொருளாக மாறியுள்ளனர். ஆடவரைக் கவரும் நோக்கில் விறலியர் தம் பின்னழகை அசைத்து ஆடி நடப்பர். இதனால் ‘அசைநடை விறலியர்’ (பதிற்.51) என விறலி வருணிக்கப்படுகிறாள். ஐங்குறுநூற்றில் பரத்தை, ‘அசைநடைப் பாண்மகள்’ (ஐங்.49) எனச் சுட்டப்படுவதுடன் இதனை ஒப்பிட்டால், விறலியரே பரத்தையரானதை ஒருவாறு அறியமுடிகிறது. மகளிரின் கொப்பூழ், தொடை இவற்றைச் சங்கப் புலவர்கள் குலமகளிர்க்கு வருணிப்பதில்லை. பொருநராற்றுப்படையிலும் (37-40), சிறுபாணாற்றுப்படையிலும் (19-20) இத்தகைய வருணனை பாடினி, விறலியர்க்கு உண்டு. இதே மரபையே இளங்கோவடிகளும் மாதரிக்குப் பின்பற்றியுள்ளார். இதனை,

“குறங்கு செறிதிரள் குறங்கினிற் செறித்து” (சிலம்பு.6:85)

என்ற வரி மூலம் விளக்கியுள்ளார். “விறலியரின் உருவ நலன்கள் பற்றிய கூற்றுகள் அவர்களின் பாடலுக்கும் ஆடலுக்கும் உரிய பாசாங்குகளாக இருந்தன. பின்னர் இவர்கள் அரசவை மகளிராகவும், காமக்கிழத்தியராகவும் மாறினர். இடைக்காலத்தில் அவர்கள் பரத்தையராகவும், விலை மகளிராகவும் தாழ்ந்தனர். அவர்களை ஒழுக்கக் கேட்டின், இழுக்கிய நடத்தையின் பண்புக் கூறுகள் சார்ந்தன”[18] என்று கா.சிவதம்பி விளக்குகிறார். மேலும், “பழந்தமிழர் சமூகத்தில் பெண்பாற் கலைஞர்கள் பெரிதும் மதிக்கப்பட்டனர். அவர்கள் பாட்டுக்கும் இசைக்கும் ஆற்றிய பணி குறிப்பிடத்தக்கது”[19] என்று குறிப்பிடுகிறார் கைலாசபதி. மேற்கண்ட இருநிலைகளில் விறலியர்கள் சமூகத்தால் நடத்தப்பட்டுள்ளனர். விறலியர் அனைவரும் ஒழுக்கக் கேடானவர்கள் என்பதாக அவர்களில் வாழ்க்கை நிலையைக் ஒருதலையாகக் கொள்ளுதல் தவறாகும். அவர்களின் பாண் மரபினர் குடும்பத் தலைவியராகக்

கற்புநெறி தவறாது வாழ்ந்த நெறிசார் விறலியரையும் சங்க இலக்கியம் பதிவு செய்துள்ளது.

விறலியர்கள் பெரும்பாலும் வறுமை நிலையிலேயே வாழ்ந்துள்ளனர். அவர்கள் கலைகளை நிகழ்த்தியதன் மூலம் பெறப்பட்ட பரிசில் வருவாயைக் கொண்டு வாழ்க்கை நடத்தியுள்ளனர். சில பாடல்கள் வறுமையின் காரணமாக ஆற்றுப்படுத்தப்பட்டுள்ளாள். இதனை,

> ''ஒருதலைப் பதலை தூங்க ஒருதலைத்
> தூம்பகச் சிறுமுழாத் தூங்கத் தூக்கிக்
> கவிழ்ந்த மண்டை மலர்க்குநர் யாரெனச்
> சுரன் முதலிருந்த சில்வளை விறலி'' (புறம்.103:1-4)

என்ற பாடலின் மூலம் அறியலாம். இசைக்கருவிகளைக் காவுத் தடியில் சுமந்து சென்றதையும், வறுமையான சூழலில் விறலி பிறரை எதிர்பார்த்திருந்ததையும் காணமுடிகிறது. இதனால் தான் தொல்காப்பியர் ஆற்றுப்படைக்கு உரிய நால்வருள் ஒருவராக விறலியைக் குறித்துள்ளார் என உணரலாம்.

பிற செயல்பாடுகள்

விறலி அகவாழ்க்கையிலும் பங்காற்றியுள்ளாள். சங்க காலத்தைப் பொறுத்தவரை விறலியர் பாண்மரபினரைச் சார்ந்தும் ஆதரவுச் சமூகத்தைச் சார்ந்தும் வாழும் நிலையே காணப்படுகிறது. கலை நிகழ்வுகளை வழங்குவதோடு மட்டுமல்லாது, பாணர்கள் ஊடல் தீர்க்கும் வாயிலாக செயல்பட்டது போல் இவர்களும் செயல்பட்டு அகவாழ்க்கையில் பங்காற்றியுள்ளனர். பாணர்களைப் போல விறலியும் அக வாழ்வில் தூது சென்றாள் என நற்றிணை (310) கூறுகிறது. விறலியர்கள் அரசவைப் பாடகராகவும், அமைச்சராகவும் இருந்துள்ளனர். ஔவையார், நச்செள்ளையார் உயர்வான நிலையில் வாழ்ந்துள்ளனர். ஔவையார் விறலி என்பதை (புறம்.89) 'வாள் நுதல் விறலி' என ஒரு அரசனால் அழைக்கப்பட்டதன் மூலம் அறிய முடிகிறது. பாண்குடியில் தோன்றியவர்களுள் சிலர் இசைக்கலையில் மட்டுமின்றி இலக்கியக் கலையிலும் வித்தகம் பெற்றிருந்தனர். அப்படிப்பட்டவர்களில் ஔவையாரும், காக்கையூர்ப் பாடினியாரும், வன்பரணரும் நெடும் பல்லியத்தனாரும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் ஆவர். எனவே விறலியர்கள் பெரும்பாலும் பொருளாதார அடிப்படையில் வறுமை நிலையில் வாழ்ந்துள்ளனர். சிலர் சமுதாய அடிப்படையில் உயர்வான நிலையை எய்தி சிறப்புற்றிருந்தனர் என அறிய முடிகிறது.

கூத்தர்

கூத்துக்கலை நிகழ்த்தியோர் கூத்தர் என அழைக்கப்பட்டனர். கூத்தர்கள் தொழில்சார்ந்த நிகழ்த்து கலைஞர்கள் ஆவர். இவர்கள் ஊர் ஊராகப் பயணம் செய்து சங்க காலச் சமூகத் திருவிழாக்களில் தங்களின் கூத்துக் கலையை நிகழ்த்தியுள்ளனர். இவர்களில் பெண்பாற் கலைஞர் கூத்தியர், விறலி, விறலியர் எனப்பட்டனர். இவர்கள் இசைக்குழுக்களோடும் இன்ன பிற கலைஞர்களோடும் நாடோடிக் கூட்டமாய் பயணம் செய்துள்ளனர். மேலும், கூத்தன் என்பதற்குத் நடன்சிவன் எனவும், கூத்தாட்டு என்பதற்குக் கூத்து ஆடு, நடிப்பு எனவும் பொருள் தருகிறது. கூத்தாட்டிகள் கூத்தாடிகள் என அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். தொல்காப்பியத்தில் கூத்தர்கள் பற்றி ஆறு இடங்களில் குறிக்கப்பட்டுள்ளன.

''கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும்'' (தொல்.புறத்.36)
''பாணர் கூத்தர் விறலியர் என்றிவர்'' (தொல்.கற்பு.9)
''அணிநிலை உரைத்தலும் கூத்தர் மேன'' (தொல்.கற்பு.27)

(தொல்.கற்.28,52; செய்.188) ஆகிய நூற்பாக்களில் கூத்தர் குறிக்கப்பட்டுள்ளனர். ''கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும் என்ற நால்வேறு கலைஞர்களுள் அகத்திணை மரபின் வாயில்களாகப் பொருநர் வரும் வழக்கம் இல்லை. கூத்தர், பாணர், விறலியர் என்னும் முத்தப்பட்ட வாயில்களுள் பாணரும் விறலியரும் தலைமகற்குப் பரத்தையரைக் கூட்டுவிப்பதால், அவரிருவர் ஒழிந்த கூத்தர்க்கு மட்டுமே 'அகம் புகல் மரபின் வாயில்' என்ற பெருமை உண்டு. தொல்கதைகள் உரைத்தும் வாழ்க்கை துய்க்கத்தக்க இனியது எனப் புகழ்ந்தும் பல்லாற்றானும் ஊடல் தணித்தலும் உறுதி காட்டலும் அறிவு மெய் நிறுத்தலும் இன்ன பிறவும் கூத்தரின் சிறப்பான பணிகளாகச் சொல்லப்பட்டன''[20] என்று கூறுவர். கூத்துக்கலைஞர்களான இவர்கள் உரைத்தல், ஏத்தல், உணர்த்தல் என்னும் செயல்களைக் கூத்து நிகழ்த்தல் வழியாகவே (தொல்.கற்பு.27) செய்துள்ளனர். இடம் பெயர்ந்து போய்த் தலைவனோடு உரையாடி அவனுக்குத் தலைவியின் நிலை உணர்த்தும் செயலில் மட்டும் கூத்தரோடு பாணர்க்கும் உரிமை (தொல்.கற்பபு.28) இருந்துள்ளது. பாடாண் திணையில் வள்ளல்களிடத்து ஆற்றுப்படுத்தப்படும் இரவலர் வரிசையில் கூத்தர் முதலாவதாகக் குறிக்கப்பட்டனர்.

தோற்றம்

கூத்தர்களின் தோற்றம் பாணர்கள், கோடியர்கள் போன்ற கலைஞர்களோடு ஒத்ததாக அமைகிறது. பொதுவான பாண் மரபினரின் தோற்ற

அடையாளங்களே கூத்தர்க்கு உரியதாக இருக்க வேண்டும். கூத்தர்கள் கோடியர்கள் எனப்பட்டமையாலும், வகைமையால் வயிரியர் எனக் குறிக்கப்பெற்றமையாலும் கூத்து பல்வேறு அடையாளங்களாகக் கொள்ள வழி வகுத்துள்ளது. இவர்கள் அனைவரும் நிகழ்த்து கலைஞர்களுக்கு உரிய பொதுவான தோற்றத்தையும் அடையாளத்தையும் கொண்டவராயிருத்தல் வேண்டும். முழவு, பாண்டில், ஆகுளி, கொம்பு, குழல், தட்டை, எல்லரி, பதலை எனப் பல்லியங்களைப் பையிலிட்டுக் கட்டிக் கொண்டு கூத்தர்கள் நன்னனின் மலைநாடு நோக்கிச் சென்றதை மலைபடுகடாம் விளக்குகின்றது. வளமில்லாப் பாணரும், விறலியரும், இசைக்கருவி இசைக்கும் குழுவினரும் இவனைச் சூழ்ந்து சென்றதைக் கூத்தராற்றுப்படை விளக்குகின்றது. கூத்தர் என்பது இருபாற் பொதுப்பெயர் என்று கூறுவார் கு.வெ.பாலசுப்பிரமணியன். இவர்கள் கோடியர் எனவும் குறிக்கப் பெற்றுள்ளனர். இதனை,

> ‘‘முடவு முதிர் பலவின் குட மருள் பெரும்பழம்
> பல்கிளைத் தலைவன் கல்லாக் கடுவன்
> பாடிமிழ் அருவிப் பாறை மருங்கின்
> ஆடுமயில் முன்னதாகக் கோடியர்
> விழவுகொள் மூதூர் விறலி பின்றை
> முழவின் போல அகப்படத் தழீஇ’’ (அகம்.352:1-6)

என்ற பாடல்கள் வழி அறியமுடிகிறது. கோடியர் ஊர் தோறும் உள்ள பொது மன்றங்களில் ஆட்டமும், பாட்டமும் நிகழ்த்தி மக்களை மகிழ்வித்தனர் என்பதும், விறலியின் பின்நின்று முழவிசைத்து பதம் பிடித்து ஆடியுள்ளனர் என்பதும் அறிய முடிகிறது. தொல்காப்பியர் கூறும் ஆற்றுப்படையினருள் ஒருவரான கூத்தரைப் பற்றி மலைபடுகடாம் (அ) கூத்தராற்றுப்படையில் தெளிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. அந்நூலிலும் கூத்தர் என்ற சொல் கையாளப்படவில்லை. கூத்தர் வயிரியர், கோடியர், கண்ணுளர் போன்ற பெயர்களில் மட்டுமே பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளனர். இவர்களை உரையாசிரியர்கள் கூத்தர் என்றே கூறுகின்றனர்.

கூத்துத் தொழிலால் பெயர் பெற்ற ‘கூத்தர்’ என்ற சொல் சங்க இலக்கியத்தில் ஓர் இடத்தில் மட்டுமே பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. சோழன் நலங்கிள்ளியின் நாட்டில் எல்லா வளங்களும் நிறைந்திருப்பது கூத்தருடைய ஆடுகளத்தை ஒத்திருக்கும் என்பதை,

> ‘‘பூம்போது சிதைய வீழ்ந்தென, கூத்தர்
> ஆடுகளம் கடுக்கும் அகநாட்டையே’’ (புறம்.28:13-14)

என்ற முதுகண்ணனின் கூற்றுவழி அறியமுடிகிறது. இதில் கூத்தருடைய ஆடுகளம் உவமையால் சுட்டப்படுகிறதே தவிர கூத்தருடைய வாழ்க்கையைப் பற்றி குறிப்பிடவில்லை. ‘‘ஆரம்பக் காலத்தில் நாடகம் நடனத்தினூடாகவே நிகழ்த்தப்பட்டது. ஒரு கதை அல்லது ஓர் அங்கம் எப்பொழுதும் நடனத்தினூடாகவே வெளிப்படுத்தப்பட்டது. மேலும், ஆற்றுகை ஆடுதல் என்றே கூறப்படும். இன்றும் கூட ஒரு நாடகத்தில் ஒருவருடைய ஆற்றுகைக் கலைஞர் கூத்து ஆடினான் எனவே கூறப்படுவான்’’[21] என்பார் சிவதம்பி. இன்று கூத்தாடுபவர்களைக் கூத்தாட்டக்காரன் என்றே விளிப்பதைப் பார்க்கலாம். ஆகவே கூத்து நடனத்தையும் நாடகத்தையும் இணைக்கிறது எனலாம். நடனத்திற்கு இசையும் பாடலும் இன்றியமையாதனவாகும். ஆகவே இசை நடிக்கும் நாடகப்பாங்கு (மெய்யுணர்வு) நடனம், மொழி இவைகளின் கூட்டியக்கமே கூத்து. இக்கூத்தை நிகழ்த்திய திறன் மிகுகலைஞர்கள் கூத்தர் ஆவர். இவர்கள் முன்பு கூத்துக்களின் வகையின் பெயரால் அழைக்கப்பட்டனர். அவ்வகையில் கழைக்கூத்தர், ஆரியக்கூத்தர், தெருக்கூத்தர் என்ற பெயரில் அழைக்கப்பட்டுள்ளனர்.

கூத்தர்களின் கலைத்தொழில்

கூத்தர்கள் பிற கலைஞர்களைப் போலவே புரவலர்களையும் அவையோர்களையும் அவ்வப்போது நாடிச்சென்றவராக இருந்துள்ளனர். ஊர்களில் உள்ள பொதுமன்றங்களில் இவர்கள் நிகழ்ச்சிகளை நிகழ்த்தியமையால் இவர்கள் பொதுமக்களின் அன்பையும் ஆதரவையும் ஒருங்கே பெற்றுள்ளனர். ‘‘பொது இடங்களில் கூத்தாடுவது பற்றி அடிக்கடி வரும் குறிப்பு அஃது ஓர் இன்ப நுகர்விற்கான வழி என்பதையும், அதற்குச் சமூக முக்கியத்துவம் உண்டு என்பதையும் தெளிவுற நிறுவுகின்றது. இவர்களின் நிகழ்ச்சி வழக்கமாக நடைபெறும் இடம் ஆடுகளம் எனப்பட்டது. இதன் நேர்ப்பொருள் ஆடும் இடம் என்பதாகும். இஃது உழும் நிலத்தை ஏர்க்களம் என்பது போலவும் போரிடும் இடத்தைப் போர்க்களம் எனக் குறிப்பது போலவும், இவை ஒத்த பிற வழக்குகளைப் போலவும் அமைவது’’[22] என்றும், ‘‘இவர்களின் வாழ்க்கை நிலைக்கு ஆடுகளம் மிகவும் பயன் உடையதாய், தொழில் நிகழ்த்தும் இடமாகவும் விளங்கிற்று. கூத்தர்களில் சிலர் கயிற்று நடனத்தையும் நிகழ்த்தி வாழ்க்கை நடத்தியுள்ளனர். இதனை உச்சசுரத்தில் இசை கூட்டப்பெற்று ஒலிக்கும் பல்லியங்கள் உண்டாக்கும் இசைக்குத் தக இறுகக் கட்டப்பெற்ற கயிற்றில் ஆடும் பெண்ணொருத்தி தளர்வுற்ற நிலையை ஓர் உவமை குறிக்கின்றது’’[23] என்றும் விளக்குவார் கைலாசபதி. வேறோரு இடத்திலும் பல்லியங்களின் இசைக் கூட்டுக்கிசைய இறுகக் கட்டிய கயிற்றில்

ஆடும் பெண்ணைக் குறித்த குறிப்பும் காணப்பெறுகின்றது. இந்நிகழ்ச்சிக்கு அவர்கள் குழுக் குழுவாய்ச் சென்றனர்.

எனவே, கூத்தர்கள் ஏனைய கலைஞர்களைப் போலவே அரசர்கள் மற்றும் மக்கள் மன்றில்களை நாடித் தங்கள் கூத்துக் கலைகளை நிகழ்த்தியுள்ளனர். இதன் மூலம் பெற்ற பரிசில் வருவாயைக் கொண்டு வாழ்க்கை நடத்தியுள்ளனர். ஆற்றுப்படை இலக்கியத்தில் முதன்மையாகக் கூத்தர் குறிக்கப் பெறுவது அவரது சிறப்புக் கருதியும், சமூக உயர்வைக் கருதியும் ஆகும். இருப்பினும் ஆற்றுப்படுத்துதலுக்கு உரியோராய்க் கூத்தர் குறிக்கப் பெறுவதால் இவர்கள் வறுமையில் கலை நிகழ்த்தியபோது கிடைத்த பொருள்களைக் கொண்டு சுற்றம் சூழ வாழ்ந்துள்ளனர் என்பதும் சங்க இலக்கியங்கள் வழி அறிய முடிகிறது.

சங்கப் புலவருள் எழுவருடைய பெயர்கள் கூத்தன், கூத்தனார் எனப் பின்னொட்டுப் பெற்று வழங்கப்பெற்றுள்ளன. அதே போல தமிழகத்தில் கூத்தர் பெயருடைய ஊர்களும் இடம்பெற்றுள்ளன.

கூத்தரின் பெயரில் அறியப்படும் புலவர்கள்

புலவர்பெயர்		பாடல்
1. உறையூர் முதுகூத்தனார்	-	அகம்.137,329; குறுந்.221,353,371 நற்.28,58; புறம்.331
2. மதுரை இளம்பாலாசிரியன் சேர்ந்தன் கூத்தனார்	-	அகம்.102,348; நற்.273
3. மதுரைக் காருலவியங் கூத்தனார்	-	நற்.325
4. மதுரைக் கூத்தனார்	-	அகம்.334
5. மதுரைக் தமிழ்க்கூத்தன் நாகன் தேவனார்	-	அகம்.164
6. மதுரைத் தமிழ்க்கூத்தனார்	-	புறம்.334
7. வேம்பற்றூர்க் கண்ணன் கூத்தன்	-	குறுந்.362

என்பவை சங்கப்பாடல்களில் கூத்தர் என்னும் பின்னொட்டு பெற்ற பெயர் ஆகும்.

கூத்துப் பெயரில் அமைந்த ஊர்கள்

ஊர்		மாவட்டம்
1. கூத்தரம்பாக்கம்	-	செங்கல்பட்டு
2. கூத்தம் பாக்கம்	-	தென்னார்க்காடு
3. கூத்தனூர்	-	தென்னார்க்காடு

4. கூத்திகுளம் - தென்னார்க்காடு
5. கூத்தங்காணி - கோயம்புத்தூர்
6. கூத்தப்பாடி - சேலம்
7. கூத்தன்குடி - புதுக்கோட்டை
8. கூத்தன்சேரி - தஞ்சாவூர்
9. கூத்தாநல்லூர் - திருவாரூர் (முன்னாள் தஞ்சை)
10. கூத்தூர் - திருச்சிராப்பள்ளி
11. கூத்தப்பாறை - திருச்சிராப்பள்ளி
12. கூத்தியார்குண்டு - மதுரை
13. கூத்துப்பாறை - விருதுநகர்(முன்னாள் முகவை)

என்பன கூத்தர் என்னும் பெயரினையுடைய தமிழகத்தின் பல்வேறு இடங்களைக் குறிப்பனவாகும்.

பொருநர்

பொருநரும் பாணரைப் போன்று இசை மரபைச் சார்ந்தவராவர். சங்க இலக்கியத்தில் 'பொருநன்' என்ற சொல் வீரன், அரசன், கூத்துக் கலைஞன் என்ற பல பொருளில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. 'நாஞ்சில் பொருநன்' (புறம்.140:1), 'நல்நாட்டுப் பொருநன்' (புறம்:70:9) என அரசனைக் குறித்தது. 'கொல்லிப் பொருநன்' (புறம்.152:31), 'தொண்டிப் பொருநன்' (நற்.18:4) என தலைவனைக் குறித்துள்ளது. இச்சொல் பகைவர் என்ற பொருளினையும் குறிக்கப் பயன்பட்டுள்ளது. பொருநர் ஏர்க்களம் பாடுவோர், போர்க்களம் பாடுவோர், பரணி பாடுவோர் எனப்பல வகைப்படுவர். பொருநர் இசைப் பாடலோடு ஆடலிலும் வல்லவர். யாழொடு, தடாரி, கிணை போன்ற இசைக் கருவிகளை இயக்கி, ஏர்க்களத்தும் போர்க்களத்தும் உழவரும் வீரரும் செய்யும் செயல்களை இவர்கள் நடித்துக் காட்டுவர். இப்பொருநர் யாழ் முதலாகிய இசைக்கருவி வல்லராதலைப் பொருநராற்றுப்படை தெளிவுறுத்துகின்றது. நிருத்தம், கீதம், வாச்சியம் ஆகிய மூன்றிலும் இவர்கள் பயிற்சி பெற்றவர் என்பது நச்சினார்க்கியர் உரையால் அறியப்பெறும். இவர் கையகத்ததாகிய உடுக்கை பாம்பிசை பொறி போலும் அமைந்திருக்கும். இவர்கள் விடியற்காலத்தில் சென்று செல்வர் இல்லத்தில் முன்னின்று தடாரிப்பறை கொட்டிப்பாடுதல் மரபாக இருந்துள்ளது.

பொருநர் என்னும் சொல் பொரு என்னும் அடிச் சொல்லில் இருந்து பிறந்தது ஆகும். அதன் வினையடி, போர், போர்க்களத்தில் போர் செய்தல் - போட்டியிடுதல், பொருந்துதல் என்ற பல பொருள்களைத் தரும். ''நவ்விறு

தொழிற்பெயருக்கு அவ்வுமாம் வேற்றுமை'' (நன்.208) என்ற நன்னூல் நூற்பாவிற்குச் சங்கரநமச்சிவாயர், 'பொருநர் என்பார் மற்றொருவர் போல வேடங்கொள்ளும் நடிகர் என்பார். ஆறுமுகநாவலர் தம் காண்டிகையுரையில் அதே நூற்பாவிற்கு 'பொருநக்கடுமை' என்பதைக் காட்டி, 'பொருது – தல்= ஒத்தல்; அது ஒருவர் மற்றொருவர் போல வேடங்கொள்ளும் பொருநரது தொழில் பொருநர்=கூத்தர் என்று விளக்குகின்றார். இதற்கு என்ன ஆதாரம் என்பது தெரியவில்லை' என மறுத்துரைப்பார் வெ.மு.ஷாஜகான் கனி.

கலைத்திறன்

பொருநர் என்பதற்கு போர்வீரர், சிறுபறை இசைப்பவர், மற்றொருவரோடு ஒப்பிடப் பெறுபவர், ஒப்பிட இயலாதவர், பகைவர் என சென்னைப் பல்கலைக்கழகப் பேரகராதி விளக்கம் தருகிறது. இஃது ஒரு குறுநில மன்னனின் பெயரும் ஆகும் என (அகம்.36:19) குறிப்பிடுகிறது. சங்கப்பாடல்களில் பொருநர் என்றசொல் பல இடங்களில் போரிடுபவன் என்ற பொருளில் வழங்கப்பட்டுள்ளது. போர்க்களப் பொருநர், போர்க்களத்திற்குச் சென்று வீரர்கள் உற்சாகம் அடையுமாறு முரசினைக் கொட்டி வஞ்சியைப் பாடியுள்ளனர். இதனை,

> ''ஒருகண் மாக்கிணை தெளிர்ப்ப ஒற்றிப்,
> பாடுஇமிழ் முரசின் இயல் தேர்த் தந்தை
> வாடா வஞ்சி பாடினேன் ஆக'' (புறம்.395:7-9)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடலால் அறிய முடிகிறது. அதே போல் பாசறையில் இருக்கும் மன்னரைக் காலையில் கிணையினைக் கொட்டித் துயில் எழுப்பும் வழக்கம் கொண்டவர்களாகவும் பொருநர்களுள் சிலர் பாணர்களைப் போல் அதிகமான நாடோடி வாழ்க்கையை மேற்கொள்ளாமல் அரசர்களோடும், வள்ளல்களோடும் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருந்துள்ளனர். பொருநர்களுக்குப் போர்க்களத்திலும், அரண்மனையிலும் பெருமதிப்பு அளிக்கப்பட்டுள்ளது. இதனால் அவர்களுடைய வாழ்க்கை பாதுகாப்பும், நிலைபேறும் கொண்டதாக விளங்கியுள்ளது. நலங்கிள்ளியிடம் ஆதரவு பெற்ற பொருநர், நாங்கள் குளிர்ந்த வளங்கள் நிறைந்த சோழநாட்டுத் தலைவனான நலங்கிள்ளியின் பொருநராவோம். நாங்கள் பிற அரசர்களை எப்போதும் பாடுவதில்லை. அதேபோல் பிற அரசர்களிடம் பரிசில் பெற விரும்புவதும் இல்லை. எப்போதும் எங்கள் தலைவன் புகழையும், பெருமையையும் மட்டுமே பாடுவோம் என்று பொருநர் கூற்றில் கோவூர்க்கிழார் பாடியுள்ளார். இதனை,

‘‘தண்சோழ நாட்டுப் பொருநன்,
அலங்கு உளை அணி இவுளி,
நலங்கிள்ளி நசைப் பொருநரேம்;
பிறர்ப்பாடிப் பெறல் வேண்டேம்;
அவற்பாடுதும், ‘அவன் தாள் வாழிய’’’ (புறம்.382:3-7)

என்ற பாடலடிகள் உணர்த்தும். மேலும் புறம்.397:1-10, 384:1-10, 396:10-14 போன்ற அடிகளிலும் இக்கருத்தமைவைக் காண முடிகிறது. எழினி, பிடவூர் கிழார் மகன் பெருஞ்சாத்தன், கிள்ளிவளவன் போன்ற அரசர்களுடனும் பொருநர்கள் தொடர்பு கொண்டிருந்ததையும் புறநானூறு தெரிவிக்கிறது. ‘‘இப்பொருநர்களைப் பிறவகைக் கலைஞர்களிடமிருந்து வேறுபடுத்தக் கூடிய முதன்மையான பண்பு அவர்கள் அரசர்களோடும் தலைவர்களோடும் கொண்டிருந்த நெருக்கமான உறவாகும். போரிலும் வீட்டிலும் இப்பாணர்கள் அரசர்களின் பரிவாரப் பகுதியாக இருந்தனர். இந்நிலையில் அவர்கள் போர்ப்பாணர் எனப் பொருத்தமுறக் குறிக்கத்தக்கவராவர்’’[24] என்பார் கைலாசபதி. பொருநர்கள் அரசனின் அரண்மனையை ஒட்டிய பகுதிகளில் வாழ்ந்துள்ளனர் எனத் தெரிகிறது. இவர்களின் இருப்பிடம் கோட்டைக்குள்ளே இருந்திருக்கக் கூடும். இவர்கள் அரசனின் ஆணையை ஏற்று உடன் செயல்படுத்த வேண்டியிருந்தமையாலும், அரண்மனையில் காலை வேளையில் இசை முழக்கம் செய்யக் கடமை பெற்றிருந்தமையாலும் இதனை உய்த்துணரலாம். மேலும், மற்ற கலைஞர்களோடு ஒப்பிடுகையில் அவர்கள் வாழ்க்கை பாதுகாப்பும் நிலைபேறும் பெற்றிருந்தது. மற்றவர்களை விட அவர்கள் குறைவாகவே வெளியிடங்களில் அலைந்து திரிந்தவராகப் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளனர்.

பல்வகை பொருநர்

தொல்காப்பியத்திலும் சங்க இலக்கியங்களிலும் பொருநர் என்ற பெயர் வெளிப்படையாகக் காணப்படும் இடங்களை ஆய்ந்தால் போரிடும் வீரர், அரசர், பகைவர் என்ற பொருளில் வழங்கப்பட்டுள்ளமைப் புலப்படும். தொல்காப்பியத்தில் பொருநர் என்ற சொல்,

‘‘பாலறி மரபில் பொருநர் கண்ணும்’’ (தொல்.புறப்:20)
‘‘கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும்’’ (தொல்.புறப்.36)

ஆகிய நூற்பாக்களில் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. முதலில் போர்வீரனையும், இரண்டாவதில் கலைஞரையும் குறித்துள்ளது. சங்க இலக்கியங்களில் மொத்தம்

எண்பத்து ஒன்பது இடங்களில் 'பொருநர்' என வெளிப்படவும், பொருநர் கையாளும் கிணை, தடாரி குறித்து மறைமுகமாகவும் வந்துள்ளது. போர்வீரன் என்ற பொருளில் வரும் இடங்கள் ஐம்பத்து நான்கு ஆகும். இவையல்லாது பொருநரின் பெயர்ச் சுட்டாமல் அவர்களின் இசைத் தொடர்பை மட்டுமே சுட்டி மறைமுகமாக (பொரு.63; நற்.170; புறம்.11) வந்துள்ளன. ஆதியில் போர் வீரராயிருந்த பொருநர் பின்னொரு காலத்தில் போர்த்தொழிலை விட்டுவிட்டுக் கலைத்தொழிலுக்கு வந்துள்ளனர் எனக் கருத இடமுண்டு. இத்தொழில் மாற்றம் சங்க காலத்திலேயே நிகழ்ந்துள்ளது.

சங்க காலத்திற்குப் பிறகு பொருநர் என்ற சொல்லாட்சி அருகி மறைந்து வந்துள்ளது.

''கிணைநிலைப் பொருநர் வைகறைப் பாணியும்'' (சிலம்பு.13.148)

''பண்இமை அடைந்த பலகட் பொருநர் பாடல்'' (கம்ப.சுந்த.ஊர்.162)

என்ற இடங்களைத் தவிர்த்து வேறுபிற இடங்களில் இச்சொல்லாட்சியைக் காண முடியவில்லை. அரசனுடன் தொடர்புடைய பொருநர்களைப் போல் இல்லாமல் கலைத்திறனை வெளிப்படுத்தி தங்களின் வறுமையைப் போக்கும் பொருநர்களும் இருந்துள்ளனர். ஊரில் நடைபெறும் திருவிழாக்கள் அவர்கள் கலையை வெளிப்படுத்தும் களமாக இருந்துள்ளது. விழா முடிந்த பிறகு வேறு ஊரில் நடைபெறும் விழாவை எதிர்நோக்கும் நிலையிலேயே அவர்களது வாழ்க்கை இருந்துள்ளது. இதனை,

''அறாஅ யாணர் அகன் தலைப் பேரூர்ச்
சாறுகழி வழிநாள், சோறுநசை உறாது
வேறுபுலம் முன்னிய விரகுஅறி பொருந'' (பொரு.1-3)

என்ற வரிகள் புலப்படுத்தும். பொருநர்கள் தனித்து இயங்காமல் பாணர், விறலி முதலானோர்களோடு சேர்ந்து கூட்டமாகவே காணப்படுகின்றனர். பொருநர் யாழிசைத்துப் பாடுவதுடன் கிணை, தடாரிப்பறை போன்ற கருவிகளையும் இசைக்கும் ஆற்றல் பெற்றிருந்துள்ளனர். பொருநர் யாழில் இசைக்கும் இசையைக் கேட்டு, பாலை வழியில் செல்வோரைக் கொல்லும் கள்வர்கள், தம்முடைய கைகளில் வைத்திருந்த கொடிய கருவிகளைக் கீழே போட்டுவிட்டு இசையில் மயங்கி நின்றனர் என பொருநராற்றுப்படை (21-23) கூறுவதன் மூலம் பொருநரின் இசைப்புலமையை அறிய முடிகிறது. பொருநர்கள் தங்களின் கலைத் தொழிலை பின்வரும் இளைய சந்ததியினருக்கு கற்றுக்கொடுத்ததையும் பொருநராற்றுப்படையால் (324) அறியமுடிகிறது. ''அவர்களில் இளையோர் மூத்தோர்களின் செயல்முறைகளை நோக்குவதாலும், செயல்முறைப்

பயிற்சியாலும் பாட்டுக்கலையை வளர்த்துக் கொண்டனர். பெருவேந்தன் கரிகாலனின் அவையில், இளம் பயிற்சியாளர்கள் பாடியமைக்கு ஒரு குறிப்பு: என் பக்கத்தில் நிற்கும் மாணவர்கள் அவன் புகழைப் பாடுவதைக் கேட்டு, எங்களை அழைத்து வரச் செய்தான்; நாங்கள் உரிய மதிப்புடன் அவனை வாழ்த்தினோம்''[25] என்று பொருநரின் கூற்றை எடுத்துக்காட்டிப் பேசுகிறார் கைலாசபதி. எனவே பொருநர்கள் தாங்கள் கற்றறிந்த கலைத்தொழில்களைப் பின்வரும் இளையதலைமுறையினருக்கும் கற்றுக் கொடுத்து கலை மரபை பேணிக்காத்துள்ளனர் என்பதை அறிய முடிகிறது.

போர்க்களத்தைப் பாடும் பொருநர்களே அல்லாமல் ஏர்க்களத்தைப் பாடும் பொருநர்களும் இருந்துள்ளனர் என்பதைச் சில சங்கக் குறிப்புகளை வைத்து நுண்ணிதின் உணர முடிகிறது. நமக்குக் கிடைக்கும் முற்காலப் பாடல்களில் ஏர்க்களத்தைப் போற்றிப் பாடும் பாணர் பற்றிய பாடல்களுக்கு எடுத்துக்காட்டு இல்லை. ஆனால் அதன் இலேசான அடையாளங்கள் உள்ளன. மனிதர்களையும் பொருட்களையும் போற்றுகின்ற சொல்லமைப்பில் ஒன்றாக வியங்கோள் வடிவில் அமைந்த 'பொலிக' (வளம் பெறுவதாக) என்பது பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. பாணர்களின் பாடல்களில் நெல்வளம், மழைவளம் முதலானவற்றைப் போற்றும் பழக்கம் உண்டு என்பதை அகப்பாடல்கள் (அகம்.1:2, 2:2, 10:2) வழி அறிய முடிகிறது.

கோடியர்

சங்ககாலத் தொழில்முறைக் கலைஞர்களுள் கோடியரும் அடங்குவர். கோடியர் என்ற சொல் கோடு என்பதிலிருந்து தோன்றியது ஆகும். கோடு என்ற சொல்லுக்கு யாழ்த்தண்டு, சங்கு, ஊதுகொம்பு (தூம்பு), மரக்கிளை, விலங்கின கொம்பு, தந்தம், மலை எனப் பலபொருள்கள் உண்டு. இவர்கள் கூத்தர் என்ற பெயராலும் அழைக்கப்பட்டுள்ளனர்.

''பைங்கண் ஊகம் பாம்புபிடித் தன்ன
ஆங்கோட்டுச் செறிந்த அவிழ்ந்து வீங்கு திவவின்''
(சிறுபாண்.221-222)

''கருங்கோட்டு இன்னியம் இயக்கினிர் கழிமின்'' (பெரும்.391)

என்ற அடிகளில் யாழ்த்தண்டு என்ற பொருளில் வந்துள்ளது. அதுபோல் (பெரும்.391; மலை.534; நெடுநல்.70; அகம்.331; புறம்.127, 145, 316) முதலான பாடல்களிலும் யாழ்த்தண்டு என்ற பொருளில் வந்துள்ளது.

"கோடு நரல்பௌவம் கலங்க" (பதிற்.46:11)

"கோடு முழங்கு இமிழிசை எடுப்பும்" (பதிற்.50:25)

முதலான பாடல்களில் சங்கு என்ற பொருளில் வந்துள்ளது. மேலும் கோல், கம்பு என்ற பொருளிலும் வந்துள்ளது. "மதலை மாக்கோல் கைவலந் தமின்" (புறம்.152:18) என்ற அடியைச் சான்றாகக் குறிப்பிடலாம். சங்ககாலத்தின் கூத்தைத் தொடங்குவதற்கு முன் கூத்தர் மாக்கோலைத் தம் வலக்கையில் ஏந்தித் தொடங்குவது வழக்கமாக இருந்துள்ளது எனத் தெரிகிறது. எனவே தான் கையில் கோல் வைத்து ஆடிய கூத்தர் 'கோடியர்' என அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். கோடியர் தம் கோட்டினைக் கூத்துக் கோலாகவும், அதே வேளையில் வாயில் வைத்து ஊதி நாடகம் தொடங்கிவிட்டது என்ற அடையாளமாக ஒலிக்குறியீடு காட்டும் சின்னமாகவும் இருவகைப் பயன்பாட்டுக் கருவியாகக் (Two-in-one) கையாண்டுள்ளனர். கோடியர் என்பதில் உள்ள கோடு, வாயில்வைத்து ஊதி இசைக்கும் ஊது கருவியாகவும் இருந்துள்ளது. இதனை,

"ஆடுகளம் சிலம்பப் பாடிப் பலவுடன்
கோடுவாய் வைத்துக் கொடுமணி இயக்கி" (திரு.245-246)

"கோடுவாய் வைம்மின் கொடுமணி இயக்குமின்" (சிலப்.24:1:17)

ஆகிய சான்றுகளால் அறியமுடிகிறது. வாயில் வைத்து ஊதிய கோட்டின் ஓசையானது, நரி ஊளையிடும் ஓசையைப் போல் இருந்துள்ளது. இதனை,

"குறுநரி உளம்புங் கூரிருள் நெடுவிளி
சிறுகட் பன்றிப் பெருநிரை கடிய
முதைப்புணங் காவலர் நினைத்திருந் தூதும்
கடுங்கோட்டு ஓசையோடு ஒருங்குவந்து இசைக்கும்"
(அகம்.94:8-11)

என்ற பாடலடிகள் மெய்ப்பிக்கின்றன. கோடு என்னும் ஊதுகருவி கருநிறமாக இருக்கும். கருங்கோட்டு என்பதால், அது கருங்காலி மரத்தால் உட்துளையாகக் குடைந்து நாகசுரம் போலச் செய்யப்பட்ட நுட்பமான இசைக்கருவி என்று தெரிகிறது. அதை ஊதிக் கானவர் பன்றிகளை விரட்டுவர் என்பதும் இதனால் தெரிகிறது. கோலுக்குப் பதிலாகக் கோல்போல் நீண்ட நெடுவங்கியத்தைக் கையில் கொண்டு அதனை ஊதியபின், தொகுசொல்லாக் கதையைத் தொகுத்துக் கூறியும் பாடியும் கூத்தைத் தொடங்கியுள்ளனர்.

“ஒய்களிறு எடுத்த நோயுடை நெடுங்கை
தொகுசொல் கோடியர் தூம்பின் உயிர்க்கும்” (அகம்.111:8-9)

என்பது சான்று. இங்கு தொகுசொல் கோடியர் என்பவர் இக்காலத்தில் காணப்படும் கட்டியங்காரனை ஒத்தவர் என்று எண்ண இடமளிக்கிறது.

கோடியர்களின் கலைத்திறன்

கோடியர்களை ஆறு வகையாகப் பிரிப்பர். 1. கொம்பு முழங்கும் கோடியர் 2. முழவிசைக்கும் கோடியர் 3. யாழ் இசைக்கும் கோடியர் 4. பறை இசைக்கும் கோடியர் 5. பல்லியக் கோடியர் 6. தொகுசொல் கோடியர் என்பனவாகும். கோடியர்கள் கோடு என்னும் இசைக் கருவியை மட்டுமல்லாது இன்னும் பிற இசைக்கருவிகளையும் இசைக்கும் திறம் பெற்றவர்களாக இருந்துள்ளனர். இதனை, “பல் இயக் கோடியர் புரவலன் பேரிசை” (சிறுபாண்.125) என்று சிறுபாணாற்றுப்படை விளக்குகிறது. ஆடும் மயிலுக்கு முன்பு பலாப்பழத்தைத் தூக்கிக் கொண்டு நிற்கும் ஆண் குரங்கு போல விறலி ஆடிய விழாவில் விறலிக்குப் பின் தனது இடுப்பில் முழவினைக் கட்டிக் கொண்டு இசை இசைப்பவராக கோடியர் இருந்துள்ளனர். இதனை,

“................ கல்லாக் கடுவன்
பாடிமிழ் அருவிப் பாறை மருங்கின்
ஆடுமயில் முன்னதாகக் கோடியர்
முழவன் போல அகப்படத் தழீஇ” (அகம்.352:2-6)

என்ற பாடலால் அறியலாம். மேலும், கோடியர்கள் யாழ், பறைக் கருவிகளை இசைத்தது பற்றிய குறிப்புகளும் கிடைக்கின்றன.

“கடும் பறைக் கோடியர் மகாஅர் அன்ன” (மலை.236)
“சுரம் செய் கோடியர் கதுமென இசைக்கும்
நரம் பொடு கொள்ளும் அத்தத்து ஆங்கண்” (நற்.212:3-4)

முதலான பாடல்கள் முறையே பறை, யாழ் முதலான இசைக்கருவிகளைக் கோடியர்கள் இசைத்தமை புலப்படுகிறது. கோடியர்கள் தங்கள் கலைத்திறனை வெளிப்படுத்த தம் பெரும் சுற்றத்தினருடன் சென்றுள்ளனர். இதனை, “கோடியர் பெருங்கிளை வாழ” (பதிற்.42:14) என்று பதிற்றுப்பத்து பகர்கிறது. கோடியர்கள் அறிவுத்திறத்திலும் சிறந்தவர்களாக இருந்துள்ளனர். அவர்கள் வருவதை அறிந்து கூறும் தன்மையுடையவராக காட்டப்பட்டுள்ளனர். கூத்து நிகழ்த்தும் வழி அவர்கள் பாடிக் குறிகூறும் சொல் பலிக்கும் என்று அரசரும் மக்களும்

நம்பியுள்ளனர். இதனால் அவர்கள் முதுவாய்க் கோடியர் என அழைத்துள்ளனர். இதனை,

> ‘‘முதுவாய்க் கோடியர் முழவொடு ததும்பி’’ (குறுந்.78:2)
>
> ‘‘முதுவாய்க் கோடியர் முழவொடு புணர்ந்த’’ (பட்டி.253)

என்ற சான்றுகள் வழி அறிய முடிகிறது. முதுவாய்க் கோடியர் எனில் ‘அறிவு வாய்த்தலையுடைய கூத்தர்’ என்பர் நச்சினார்க்கினியர். வெவ்வாய் வேலன் என்றது போல முதுவாய்க் கோடியர் என்றது கோடியர் பாடியது பலிக்கும் என்ற அக்கால நம்பிக்கையையே அது குறித்தது. கோடியர்கள் ஒவ்வொரு இடத்திலும் வேறு வேறு கதைமாந்தர்களாக வேடம் புனைந்து நாடகம் நிகழ்த்தியுள்ளனர். இதனை,

> ‘‘ஊழிற்று ஆகநின் செய்கை; விழவில்,
> கோடியர் நீர்மை போல முறைமுறை
> ஆடுநர் கழியும்இவ் வுலகத்துக் கூடிய
> நகைப்புறன் ஆக நின்சுற்றம்’’ (புறம்.29:22-25)

என்ற பாடல் வழி உணரலாம். உலகில் ஆன்மா ஒவ்வொரு முறையும் ஒவ்வொரு உடல் எடுத்து வேறு வேறு மனிதர்களாகப் பிறக்கும் என்ற மெய்ஞ்ஞானக் கருத்தை உறையூர் முதுகண்ணன் சாத்தனார் கூறியுள்ளார். கோடியர்கள் தம் வறுமையின் காரணமாக, கலையை வெளிப்படுத்தி பரிசில் பெற மன்னர்களை நாடிச் செல்லும் போது வெவ்வேறு வேடங்களைப் புனைந்து சென்றுள்ளனர். அவ்வாறு பரிசிலாகக் கிடைத்த பொன், அணிகலன்களை வைத்து தங்கள் வாழ்வியலை மேற்கொண்டுள்ளனர். கடல் பிறக்கோட்டிய செங்குட்டுவன், தன்னை நாடி வரும் கோடியருக்கும், அவனது சுற்றத்தினருக்கும் குதிரைகளைப் பரிசாக ஈந்துள்ளான். இதனை,

> ‘‘கோடியர் பெருங்கிளை வாழ, ஆடுஇயல்
> உளை அவிர் கலிமாப் பொழிந்தவை எண்ணின்’’ (பதிற்.42:14-15)

என்ற பதிற்றுப்பத்தின் அடிகள் உணர்த்தும். மேலும் கூத்தரும் கோடியரும் நறுமணம் மிகுந்த பூக்களையுடைய சுரபுன்னைகளையும், மலைகளையும் உடைய நாட்டினை ஓரி பரிசாக அளித்தான் எனச் சிறுபாணாற்றுப்படை (107-109) கூறும். இதன் மூலம் கோடியர்களின் கலைத்திறனையும், மன்னர்களுடன் அவர்கள் கொண்டிருந்த நெருக்கமான உறவுநிலையையும் அறியமுடிகிறது.

வயிரியர்

கோடியர் என்ற சொல்லைப் போலவே ‘வயிரியர்’ என்ற சொல்லும் அவர்கள் பயன்படுத்திய இசைக்கருவியின் அடிப்படையில் பிறந்த பெயராகும். வயிர் என்பதற்கு மூங்கில், ஊதுகொம்பு, கூர்மை என்று விளக்கம் தருகிறது சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்ப்பேரகராதி. மேலும் வயிரியர் என்பதற்குக் கூத்தர் என்றும் வயிரிய மாக்கள் என்றும் பொருள் விளக்கம் தருகிறது. வயிரிய மக்கள் என்பதற்கு பாடகர், தொழில்முறைக் கலைஞர் எனப் பொருள் தருகிறது. வயிரியர் என்பதற்குத் தொழில்முறை நடனக் கலைஞர்கள், நடிகர்கள் என்ற பொருளும் உண்டு. வயிர் என்பது ஊதி இசைக்கும் ஒரு குழல்கருவி ஆகும். இதனை ஒருவகை ஊதுகொம்பு என்றும் கூறுவர். வயிரம் ஏறிய மரத்தால் செய்யப்பட்டதால் ‘வயிர்’ எனப் பெயர் பெற்றது. இக்கருத்தை ஒத்தார் போலவே திட்பமான மரத்தால் செய்யப்பட்ட வயிர் என்று திருமுருகாற்றுப்படை விளக்கம் அளிக்கிறது. இதனை,

> ‘‘…………………………. திண்கால்
>
> வயிர் எழுந்து இசைப்ப வால்வளை ஞரல’’ (திரு.119-120)

என்ற அடிகள் மெய்ப்பிக்கும். இத்தகைய வலிமை வாய்ந்த இசைக்கருவியினை இசைத்தவர்கள் வயிரியர் எனப்பட்டுள்ளனர். சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் நிகழ்த்து கலைஞர்களில் வயிரியர் என்ற பிரிவினரும் இருந்துள்ளனர். இவர்கள் பாணர்களின் இசைக்குழுவுடன் சென்று இசையமைத்துள்ளனர். இவர்கள் முழவு என்னும் இசைக் கருவியையும் இயக்கும் ஆற்றல் பெற்றவர் எனப் புறநானூறு (164:12) கூறுகிறது. மேலும், இவர்கள் பண்ணமைத்துப் பாடுவதில் புலமை பெற்றவர்கள் எனப் பதிற்றுப்பத்து (29:8) கூறுகிறது.

வயிரியரைக் கண்ணுளர் என்றும் சிலர் கூறுவர். ‘‘வயிரியர் குழுவுடன் இணைத்துப் பேசப்படும் கண்ணுளர் என்பாரை வயிரியர் என்றும் அல்லது வயிரியரோடு உறவுடையவர் என்றும் குறிப்பிடுவர்’’[26] என்பார் கா.சிவதம்பி. ஆனால் வயிரியர்கள் கண்ணுளர் என்பவர்களிலிருந்து வேறானவர் என்பதை அறிய சில சான்றுகள் உள்ளன.

> ‘‘விரியுளை மாவும் களிறும் தேரும்
>
> வயிரியர் கண்ணுளர்க்கு ஓம்பாது வீசி’’ (பதிற்.20:15-16)

என்ற பாடலை இதற்குச் சான்று காட்டலாம். குதிரை, களிறு, தேர் முதலான பரிசில்களைப் பெறும் தகுதி வயிரியருக்கும் கண்ணுளருக்கும் இருந்துள்ளது.

வயிரியர் பெரும்பான்மை இசைக் கலைஞராகவே பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளனர். அன்னி என்பவன் குறுக்கை போர்க்களத்தில் திதியனுடைய புன்னை மரத்தின் பெரிய அடியினை வெட்டிய போது வயிரியர் அவனது புகழைப் பாடியுள்ளனர். இதனை,

‘‘புன்னை குறைந்த ஞான்றை, வயிரியர்
இன்இசை ஆர்ப்பினும் பெரிதே’’ (அகம்.45:11-12)

என்று அகநானூறு உணர்த்துகிறது. இப்பாடல் மூலம் வயிரியர்கள் போர்க்களத்திற்குச் சென்று பாடல்பாடும் திறம் பெற்றவர் என்பதை அறிய முடிகிறது. மேலும், வயிரியர்கள் போர்க்களத்தில் மட்டுமல்லாது அரசவையிலும் சிறப்புப் பெற்றிருந்துள்ளனர். இதனை,

‘‘பாணர் பருக பாட்டியர் வருக
யாணர் புலவரொடு வயிரியர் வருகென’’ (மதுரை.749-750)

என்று மதுரைக்காஞ்சி குறிப்பிடுகிறது. பாணர், புலவர் போன்றோருடன் வயிரியரையும் இணைத்துக் கூறும் அளவிற்கு அரசவையில் அவர்கள் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்துள்ளனர். மன்னர்களின் கவனத்தை ஈர்க்கும்படியான கலை நிகழ்வுகளை நிகழ்த்திய வயிரியர்களுக்கு மன்னர்கள் பல்வேறு பரிசுகளையும் வழங்கியுள்ளனர். இவ்வாறு தான் பெற்ற பரிசிலைப் பிறரும் பெருக என எண்ணி ஆற்றுப்படுத்தியும் உள்ளனர். இதனை,

‘‘நோனாச் செருவின் வலம்படு நோன்தாள்
மான விறல்வேள் வயிரியம் எனினே
நும்மில் போல நில்லாது புக்குக்
கிழவிர் போலக் கேளாது கெழீஇ’’ (மலை.163-166)

என்ற பாடல் அடிகள் புலப்படுத்துகின்றன. நன்னனுடைய மலை நாட்டில் வாழும் மக்களிடம், ‘யாம் நன்னனின் கூத்தர் (வயிரியர்) என்று கூறினால், அவர்களுடைய வீட்டிற்குள் அழைத்துச் சென்று பல நாட்களுக்கு முன்பே உறவு கொண்டவர்கள் போல் பழகுவர்’ என்று கூறி ஆற்றுப்படுத்தியுள்ளனர். இதன் மூலம் வயிரியர்களும் மன்னர்களும் கொண்ட உறவுநிலையைக் காணமுடிகிறது. பாண்டியன் பல்யாக சாலை முதுகுடுமிப் பெருவழுதி கூத்தருக்குப் பொன்னைப் பரிசாக அளித்தான் என்பதை, ‘‘செந்நீர்ப் பசும் பொன் வயிரியர்க்கு ஈந்த’’ (புறம்.9:9) என்று கூறும். வயிரியர்கள் வயிர் என்னும் இசைக்கருவி மட்டுமல்லாது முழவு என்னும் இசைக்கருவியையும் இசைத்துள்ளனர். இதனை நற்றிணை (100:10), அகநானூறு (155:13-14)

முதலானவற்றின் அடிகள் மூலம் அறியமுடிகிறது. மேலும் இதே கருத்தை (அகம்.328:1-2) என்ற பாடலிலும் காணமுடிகிறது.

முந்நீர் விழவு என்ற கடல் கூத்தினை வயிரியர் ஆடியதைப் புறநானூறு தெரிவிக்கிறது. இதற்காகப் பல்யாகசாலை முதுகுடுமிப் பெருவழுதி வயிரியர்க்குச் செந்நீர்மையான பசும் பொன்னைப் பரிசளித்துள்ளான். இதனை,

''எங்கோ வாழிய குடுமி தங்கோச்
செந்நீர்ப் பசும்பொன் வயிர்யர்க்கீந்த
முந்நீர் விழவின் நெடியோன்' (புறம்.9:7-9)

என்ற பாடலால் உணரலாம். கூத்தரின் இயல்பினையுடைய வயிரியர், பலவகை இசைக்கருவிகளை வைத்துக் கட்டிய கலப்பையுடன் சென்று ஊர்ப்பொது மன்றிலும் தெருமருங்கிலும் ஆடல் இன்றிப் பாடல் மட்டும் இசைத்ததை (பதிற்.23:4-6) கூறுகிறது. வயிரியர்கள் முதலில் ஆடல் தொழிலை மேற்கொண்டு பிறகு அதனை விடுத்து பாடகராக மாறியுள்ளதை (பதிற்.29:8-9) வழி அறிய முடிகிறது. இதனால் மதுரையில் இசை உரிமை பெற்றிருந்தனர் என (பரி.10:129-130) கூறுகிறது. பிற்காலத்தில் ஆடல் பாடல் ஆகிய இரு தொழிலையும் விடுத்துள்ளதை,

''சென்றது மன்எங் கண்ணுளங் கடும்பே
…………………………….
கூடுகொள் இன்னிங் கறங்க
ஆடலும் ஒன்னார்தம் பாடலும் மறத்தே'' (புறம்.153:6-12)

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் வழி அறிய முடிகிறது. இது காலமாற்றத்தால் கலைஞர்கள் தமக்குரிய தொழிலைக் கைவிட்டு வேறு நிலைக்கு மாறியதைக் காட்டுகிறது. ஏனைய கலைஞர்களைப் போல் இவர்களும் நிகழ்த்துக் கலைகளினைச் சார்ந்த வாழ்க்கையே வாழ்ந்தனர். இவர்கள் ஊர் ஊராகப் பயணப்பட்டு ஊர் மன்றில்களிலும், மன்னர்களின் அரண்மனைகளிலும் கலைத்தொழில் புரிந்து தங்கள் வாழ்க்கையை நடத்தினர். பண்டைக் காலத்தில் ஊர்களைவிடக் காடுகளே அதிகம். அதனால் பல நாள்கள் சரியான உணவின்றி அரசனை அடைந்தவுடன் அவர்களின் பசியைப் போக்கும் நிகழ்வே முதலில் நிகழ்ந்துள்ளது. அதன்பின் அவர்களின் வறுமைநிலை தீர்ந்து வளம் பெறப் பரிசில்கள் போன்ற பொருட்கள், யானைகள், குதிரைகள் என அவர்களின் கலைத்திறனுக்குத்தகத் தரப்பட்டுள்ளன. வயிரியர்கள் வயிர் என்னும் இசைக்கருவி இசைத்ததோடு, போர்க்களம் முதலானவற்றில் பாடல்களையும் பாடியுள்ளனர் என அறியமுடிகிறது. வயிரியர்களின் வாழ்க்கை

வறுமையில் இருந்ததால் புரவலர்கள் முதலில் இவர்களின் பசியாற்றுவதையே முதன்மைக் கடனாகச் செய்துள்ளனர்.

கண்ணுளர்

'கண்' என்னும் வேர்ச்சொல்லின் அடியாகப் பிறந்த சொல் கண்ணுளர் என்பது. சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் கலைஞர்களில் கண்ணுளர் என்போரும் ஒரு வகையினர். கண்+உள்+அர்=கண்ணுளர் என்று இச்சொல்லைப் பிரிக்கலாம். கண்ணுள் என்பதற்கு கூத்து என்று தமிழ்ப் பேரகராதி விளக்கம் தருகிறது. கண்ணுளர் என்பதற்குத் நடிகர்கள், கூத்தர்கள், பொருநர், பூவேலை செய்வோா எனப் பொருள் உண்டு. கண்ணுள் புகுந்து உணர்வினை இழுப்பதாலோ, கவர்வதாலோ இப்பெயர் பெற்றிருக்க வேண்டும். மேலும், கண்ணுள் என்பதற்கு மாறுவேடம் என்ற பொருளும் உண்டு. இச்சொல்லை தெளிவுறக் கண்/உள் என்று பிரித்துக் கண்களின் உட்புறம் எனப் பொருள் முடிவு செய்வதால், ஆடுவோர், முகமூடியிட்டு ஆடுவோராக இருந்துள்ளனர்.

ஒரு பொருட் பன்மொழிகள் என்ற முறையில் கண்ணுளர் என்ற சொல் சங்க காலத்தில் கூத்தர் என்ற பொருளில் பயன்படுத்தப்பட்டுப் பிற்காலத்தில் பலபொருண்மைகளில் வழங்கப்பட்டுள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தில் இச்சொல் அறிவார்ந்த ஓவியர்களையும், சித்திர வேலைக்காரர்களையும் குறிப்பதாக இருந்து பின்பு பொருளவில் பெரும் மாற்றங்களை அடைந்துள்ளது. "சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுகாதையில் நாடக நுட்பங்கள் விரிவாகப் பேசப்பட்டுள்ளன. அந்த நுட்பங்களுக்கு உரிய மனித உறுப்புக்களில் கைகள் பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை என மிகுதியாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. காலடைவுகள் பற்றிய குறிப்பும் 'குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி என்று மறைமுகமாக வலியுறுத்தப்பட்டது. ஆனால், பரதநாட்டியக் கலையில் இன்று மிக நுட்பமாகக் கூறப்படும் 'கண்ணின் பாவம்' பற்றிய குறிப்புகள் அரங்கேற்றுகாதையில் இல்லை. ஒளிவிளக்கு மிகுசுடராக இல்லாத பழங்காலத்தில் கையாலும் காலாலுமே பார்வையாளர்களுக்குப் பொருள் புலப்பாடு செய்ததைப் போல அன்றைய ஆட்டக் கலையில் கண்ணின் பாவம் பெரிதாகக் கருதப்படவில்லை. இரவிலேயே கூத்தும் நாடகமும் நடந்ததால் ஆடும் கலைஞரின் கண்கள் ஆட்ட இலக்கண வரையறைக்குள் வரவில்லை. பிறகு, 'கண்' என்பதன் அடிப்படையில் 'கண்ணுளர்' என்ற சொல் கூத்துக் கலைஞரைக் குறித்தது எப்படி?"[27] என்று வெ.மு.ஷாஜகான் கனி தமது வினாவை முன்வைக்கிறார். இப்படியிருக்க கண்ணுளர் என்பார் ஒரு கூத்துக்கலைஞர் என மலைபடுகடாம் கூறுகிறது. கண்ணுளர் பற்றிய குறிப்புகள்

வருமிடங்களைத் தொகுத்துக்காணின் அவர்களின் கூத்துச் செயல்பாடுகளை ஒருவாறு அறியமுடிகிறது.

“இலங்குவளை விறலியர் நிற்புறஞ் சுற்ற
புனல்கால் கழீஇய மணல்வார் புறவிற்
புலம்புவிட் டிருந்த புனிறில் காட்சிக்
கலம்பெறு கண்ணுளர் ஒக்கல் தலைவ” (மலை.46-49)

என்ற பாடலில் கண்ணுளர்கள் மணல் நிறைந்த இடத்தில் விறலியரோடு சேர்ந்து ஆடிய குறிப்பு உள்ளது. அழகிய பேரணிகலன்களைப் பரிசாகப் பெறும் தகுதியையுடைய கலைஞர்களில் சுற்றத்தினருக்குத் தலைவனே என்று கண்ணுளர் அழைக்கப்படுகின்றதை உணரமுடிகிறது. நச்சினார்க்கினியர் இதற்கு உரை கூறும் போது, கண்ணுளரை ஆடற்கலையில் தேர்ச்சிப் பெற்ற கலைஞர் என்று கூறுகிறார். இதனால் கண்ணுளர் என்போர் இசையோடு கூத்து நிகழ்த்துபவர் என்பதும் அவர்கள் மன்னர்களுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையவர்கள் என்பதும் அறிய முடிகிறது. கண்ணுள் வினைஞர் என்பவர் கண்ணுளரின் இருந்து வேறானவர் எனத் தெரிகிறது. நாடகத்திற்கான திரையில் ஓவியம் தீட்டும் கலைஞர்களை கண்ணுள் வினைஞர் என்று குறித்துள்ளனர். இதனை,

“பூவும் புகையும் ஆயும் ஆக்களும்
எவ்வகைச் செய்தியும் உவமம் காட்டி
நுண்ணிதின் உணர்ந்த நுழைந்த நோக்கிற்
கண்ணுள் வினைஞரும் பிறரும் கூடி” (மதுரை.515-518)

என்ற பாடல் விளம்பும். பூ, தீபம், தாய் (கொற்றவை), பசுக்கள் என இவற்றை ஓவியமாகத் தீட்டி நாற்சந்தியில் காலூற நிறுத்திக் கோடியர் என்ற கூத்தர்கள் நாடகம் நிகழ்த்திய காட்சி இங்கு புனையப்பட்டுள்ளது. இதனால் கண்ணுள் வினைஞர் என்போர் ஓவியமாக்கள் என்பதை அறியலாம். சிலப்பதிகாரமும் இச்செய்தியைக் குறிப்பிடுகிறது. எவ்வகைச் செய்தியும் உவமம்காட்டி ஓவியம் தீட்டியவர்கள் கண்ணுளர் என்று அழைக்கப்பட்டது போல எவ்வகைச் செய்தியையும் கை அவிநயத்தால் நுண்ணிதின் உணர்த்த வல்ல ஆடல் கலைஞர்களைக் கண்ணுளர் என்று அழைக்கப்பட்டுள்ளனர்.

துடியர்

துடி என்னும் இசைக்கருவியை இசைத்ததால் துடியர் எனப் பெயர்ப் பெற்றுள்ளனர். அரசனுடைய போர்க்களத்திலும், அரண்மனையிலும் துடியர் இடம்பெற்றிருந்தனர். இவர்கள் தொல்குடி நான்கில் ஒன்றாகக் குறிக்கப்பெறும்

சிறப்பினைப் பெற்றிருந்துள்ளனர். துடி-அன், துடி என்னும் பறைக்கருவியினை வாசித்தவன் துடியன். துடி என்னும் சொல் மிகப் பழஞ்சொல் ஆகும். இது பல பொருள் கொண்ட ஒரு சொல். துடி என்பது ஒரு செயலைக் குறிக்கும் பொருண்மையில் வழங்கப்பட்டுள்ளது. இதன் பொருள் வேகம் அல்லது வேகமாய் ஆட்டுதல், செயல்படுதல் ஆகும். இதன் அடிப்படையில் துடித்தல் என்னும் சொல் வழங்கப்பட்டுள்ளது.

துடி என்பதற்கு வேகம், புத்திக்கூர்மை, சுறுசுறுப்பு, மேன்மை, உடுக்கையென்னும் பறைவகை, துடிக்கூத்து, துடிகொட்டுபவன், உதடு, காலநுட்பம் எனப் பல பொருள்கள் உண்டு. துடியன் என்பதற்குத் துடிகொட்டுஞ் சாதியன், சுறுசுறுப்புள்ளவன், கோபமுள்ளவன் என்றும் விளக்கங்கள் தருவர். சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் பதினொரு வகை ஆடல்களுள் துடிக்கூத்தும் ஒன்று. பகைவரை அழித்த பின் முருகக் கடவுளும் சத்தமாதரும் துடிகொட்டியாடிய கூத்தாகும். போர்க்களத்தே மறவரது வீரம் பெருகத் துடி கொட்டுதலைக் கூறும் புறத்துறை துடிநிலையாகும். வழிவழியாய்த் துடி கொட்டி வருவோனது குணங்களைப் கூறுவது இப்புறத்துறையாகும். துடியர்களை தொன்மைத் தமிழகத்தின் பழங்குடிகள் என்று கூறுவர். ‘‘துடி என்ற இசைக் கருவியின் அடியாகப் பிறந்த பெயர் ‘துடியர்’ என்பதாம். துடியர் என்பார் தொன்மைத் தமிழராம் வேட்டைச் சமூகத்துப் பழங்குடியினர். அதே பழமை பாணருக்கும் உண்டு. வேட்டைக் காலத்தில் துடியர் கையில் தொடக்கத்தில் வேல் வைத்திருந்தனர். பின்னர் வேட்டைக் கருவியாக வில் வந்தது. வில்லையே துடியர் யாழாக மாற்றினர். வில்யாழின் வழிப் பிறந்ததே பாணரின் யாழ். துடியரின் வழிவந்தோரே பாணர்’’[28] என்று துடியர்களின் மரபு குறித்து விளக்குவார் வெ.மு.ஷாஜகான் கனி.

கலைத்திறம்

துடியர்கள் போர்க்களத்தில் வீரர்களுக்கு போரின் தொடக்கத்தைத் தெரிவிக்க துடியை இசைத்துள்ளனர். அதோடு போரில் வீழ்ந்த தலைவனைப் பருந்துகள் நெருங்காத வண்ணம் துடியைக் கொண்டு இசையமைத்துள்ளனர். இதனை,

‘‘சிறாஅஅர்! துடியர்! பாடுவல் மகாஅஅர்!
தூவெள் அறுவை மாயோற் குறுகி,
இரும்புள் பூசல் ஓம்புமின்’’ (புறம்.291:1-3)

என்ற பாடலடிகள் சுட்டும். கலைகளை வெளிப்படுத்திய பாணர், விறலி, கூத்தர் போன்ற கலைஞர்களை ஆதரித்தது போலவே துடியர்களையும் பரிசில்கள் கொடுத்து ஆதரித்துள்ளனர்.

> ''என்னை மார்பில் புண்ணும் வெய்ய
> நடுநாள் வந்து தும்பியும் துவைக்கும்;
> …………………………..
> துடிய! பாண! பாடுவல் விறலி!
> என் ஆகுவீர் கொல்?'' (புறம்.280:1-9)

என்ற பாடலில், போர்க்களத்தில் இறந்து கிடந்த தலைவனைக் கண்ட தலைவி புலம்புகிறாள். அதாவது தலைவனால் ஆதரிக்கப்பெற்ற பாணன், துடியன், விறலி ஆகிய நீங்கள் இனி எந்த நிலையை அடைவீர்களோ' என்பது அக்கூற்று. இதில் பாணர், விறலி முதலான கலைஞர்களுக்கு நிகராக துடியர்களும் வைக்கப்பட்டுள்ளமை புலப்படுகிறது. மேலும் துடியர்கள் மேற்கண்ட பாடலில் பாணர்களின் இசைக்குழுவில் முதன்மைப்படுத்தி கூறப்பட்டுள்ளனர். துடியர்களின் கைகளில் பழமையான வேட்டைக் கருவியும், பாணர்களின் கையில் தோலும் (தோல்பை) அடையாளங்களாக இருந்துள்ளன. இதனை,

> ''துடியன் கையது வேலே, அடிபுணர்
> வாங்கிரு மருப்பின் தீந்தொடைச் சிறியாழ்ப்
> பாணன் கையது தோலே'' (புறம்.285:2-4)

என்ற பாடலடிகள் உணர்த்துகிறது. ஆதிகாலத்தில் துடிக்கூத்து ஆடுதலே துடியர்களின் நிலையாக இருந்துள்ளது. பின்னர் சங்க காலத்தில் பாடுதலே துடியரின் கலைச் செயல்பாடக உருமாறியது. துடியர் இனத்துச் சிறுவர்களும் பாடுதலில் வல்லவர்களாக இருந்துள்ளனர். இதனை, ''சிறாஅர் துடியர் பாடுவல் மகாஅர்'' (புறம்.291:1) என்ற அடி புலப்படுத்தும்.

எச்சம்

துடியர்களை மக்கள் இழிபிறப்பாளர், புலையர், இழிசினர் என்று கூறியுள்ளதைப் (புறம்.170, 287) புறப்பாடல்கள் வழி அறியமுடிகிறது. ''எறிகோல் கொள்ளும் இழிசின'' (புறம்.281) என்ற அடியில் 'எறிகோல்' என்பது பறையை அடிக்கும் குறுந்தடி எனக் கூறுவர். சங்கப்பாடல்களில், பொருநர் கிணை தட்டும் கோல் நுண்கோல் என வருவது பல இடங்களில் (புறம்.70, 382, 383) சுட்டப்பெற்றுள்ளது. இதனால், பொருநரும் துடியர்களின் வழிவந்தவர் என்று

கூறுகிறார் வெ.மு.ஷாஜகான் கனி. மேலும், ‘‘தொன்மைத் துடியரின் வழிவந்தோரே தொல்காப்பியர் காலத்திற்கும் முன், துடி (தடாரி) அடித்துப்பாடும் பொருநரானார். அவருள் சிலர் அகவுநர் ஆனார். அவர்களுள் பெண்பாலர் அகவன் மகளிராகிக் கட்டுவச்சியும் ஆனார். இன்றுள்ள குறிகூறும் குறத்தியர் அவர்களின் வழித்தோன்றல்களே. பழங்காலத் துடியர், பொருநர் வழிவந்தோரே இன்றுள்ள குடுகுடுப்பைக்காரர் என்னும் சாமக்கோடாங்கி ஆவார்!’’[29] என்று துடியர்களின் தொல்நிலை குறித்து விளக்குவார்.

பறையர்

பறை என்னும் தோற்கருவியை இசைத்ததால் பறையர் என பெயர்ப்பெற்றுள்ளனர். சங்க இலக்கியத்தில் பெரும்பான்மை இடங்களில் பறை என்ற கருவி குறிக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் அக்கருவியை வாசித்த பறையர் ஒரு இடத்தில் மட்டுமே குறிக்கப்பெற்றுள்ளனர். பழங்குடிகளைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் போது, நால்வகைக் குடிகளுள் ஒன்றாக பறையர் குறிக்கப்பெற்றுள்ளனர். இதனை,

‘‘துடியன், பாணன், பறையன், கடம்பன் என்று
இந்நான்கு அல்லது குடியும் இல்லை:
ஒன்னாத் தெவ்வர் முன்நின்று விலங்கி,
ஒளிறுஏந்து மருப்பின் களிறுஎறிந்து வீழ்ந்தென’’ (புறம்.335:7-10)

என்ற பாடல் உணர்த்தும். இது வாகைத் திணையைச் சார்ந்த மூதின் முல்லைத்துறையைச் சார்ந்த பாடலாகும். குரவு, தளவு, குருந்தும், முல்லை என்ற நான்கு வகையன்றி வேறு சிறந்த பூக்கள் கிடையாது. வரகு, தினை, கொள், அவரை என்பனவன்றி வேறு சிறந்த உணவுப் பொருள்கள் கிடையாது. துடியன், பாணன், பறையன், கடம்பன் இவரையன்றிச் சிறந்த குடிகள் கிடையாது. பகைவர் படைகளின் முன்னின்று மேலெதிர் வராதவாறு தடுத்து, அவர் கொல்களிற்றை வென்று தாமும் வீழ்ந்து நடுகல்லாயினவரின் நடுகல்லைத் தொழுவதின்றி நெல்லும் பூவும் சொரிந்து வழிபடச் சிறந்த கடவுளும் வேறு கிடையாது. (இவை எல்லாம் புலவர் குறித்துப் பாடும் காட்டுத் தலைவன் நாடு பற்றியவையாகும்) என குறிப்பிடுகிறது. பிறகுடிகள் பல இருந்தாலும் ‘இந்நான்கல்லது குடியும் இல்லை’ என்பது துடிகொட்டுபவன், யாழ் மீட்டுவோன், பறையறைபவன், வெறியாடுபவன் ஆகிய இவர்கள், மறவர்கள் போருக்குக் கிளர்ச்சிக்குக் கொண்டு செல்லுதல் முதலாக, வாகைசூடிப் பரிசுபெறுதல் ஈறாக உடனிருந்து மகிழ்வித்தும் மறம்பாடியும் பணிசெய்யும் தொன்மைக் கலைக்குடிகளாக வாழ்ந்துள்ளனர்.

ஆதி குடியினர்

பறை+அன்=பறையன். பறை என்னும் இசைக்கருவிகளை இயக்கியவன் பறையன் எனப்பட்டான். பறை என்னும் சொல்லிற்குத் தமிழ்ப்பேரகராதி முரசு, பறைச்சாதி, வட்டம், சொல், ஒரு முகத்தலளவை, மரக்கால் முதலியவற்றின் வாய்க்கப்பட்ட ஒரு பிரபந்தம், வரிக்கூத்து வகை என்று பல்வேறு பொருள் விளக்கங்களைத் தருகிறது. பறையன் என்பதற்குப் பதினெண் குடிமக்களுள் ஒருவன் என்று அது பொருள் விளக்கம் தருகிறது. காந்திதாசன், "பறையன் என்பாரும் தொல்குடிமக்களில் ஒருவர். தமிழ் இனக்குழு வரலாற்றின் முதன்மையான இனக்குழுவினராவர். இசைத்த கருவியின் பெயரால் பெயர் பெற்ற இனத்தினர். சமூக இயங்கியலின் சக்கரமாய் விளங்கியோர். குறிஞ்சி, முல்லை நிலத்திற்கு உரியோராய் இருந்து பின்பு அனைத்து நிலங்களுக்கும் பரவியோர். பெரும்பான்மையாக வாசித்த பறை என்னும் தோற்கருவியின் பெயராலே இவர்கள் பறையன் என அழைக்கப்பட்டனர். சங்க காலத்திற்கு முன் வேட்டையாடிய விலங்குகளின் இறைச்சியை உண்டு, பின் தோலினை ஆடையாகவும், படுக்கையாகவும் பயன்படுத்தியவர். பின் அதனை ஒலி எழுப்பும் கருவியாகக் கண்டு தங்கள் பொழுது போக்கு மையத்தில் தட்டி ஒலியெழுப்பும் கருவியாகப் பயன்படுத்தினர். பறையர் பல வகைப்படுவர். போர்ப்பறையர், துடியர், வள்ளுவ முதுமகன் போன்றோர் ஆவர்"[30] என்று பறையர்களின் சிறப்புகள் குறித்து விளக்குகிறார்.

கூத்தாடும் குடிகளின் ஆதி குடியினர்கள் பறையர்கள் ஆவர். அவர்கள் கூத்தர், கோடியர், கண்ணுளர் போன்ற கூத்தாடும் குடிகளுக்கு முதன்மை பெற்று இருந்துள்ளனர். "பறையைப் பலரும் பயன்படுத்தியுள்ளனர். பறை கொட்டியோர் அனைவரும் பறையர் எனக் கருத முடியாது. தொழில்முறைக் கலைஞருள் முழவு, தண்ணுமை முதலிய தோலிசைக் கருவிகளை முதன்மை இசைக்கலனாகக் கொண்டு கூத்து நிகழ்த்திய கூத்தர், கோடியர், கண்ணுளர் என்னும் கூத்தாடும் இனமக்களின் ஆதிக் குடியினரே பறையர்"[31] என்று வெ.மு.ஷாஜகான் கனி விளக்குகிறார். சங்க காலத்தில் தொழில் அடிப்படையிலும், கல்வி, பதவி முதலானவற்றின் அடிப்படையிலும் மக்களிடையே பிரிவுகள் காணப்பட்டன. அளவர், இடையர், உமணர், உழவர், எயினர், கடம்பர், கம்மியர், களமர், இளைஞர், குயவர், குறவர், குறும்பர், கூத்தர், கொல்லர், கோசர், தச்சர், துடியர், தேர்ப்பாகர், துணையர், பரதவர், பறையர், பாணர், புலையர், பொருநர், மழவர், வடவடுகர், வண்ணார், வணிகர், வேடர் என்ற பிரிவுகள் அவரவர் செய்து வந்த தொழிலை உணர்த்துவனவாக அமைந்துள்ளது. உடலுழைப்புப் பகுப்பின்படி குறிப்பிடப்பட்ட இம்மக்கட்

பிரிவுகள் மட்டுமல்லாது பதவி, கல்வி அடிப்படையில் அமைந்த பிரிவுகளான அரசர், அமைச்சர், அந்தணர், ஆசிரியர், புலவர், மருத்துவர், கணக்கர் ஆகிய மக்கட் பிரிவுகளும் சங்ககால மக்கட் குடிகளாகப் பகுக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வனைத்து மக்கட் பிரிவுகளுக்குள் பறையர், புலையர், குடிகள் மட்டும் காலப் போக்கில் 'தீண்டாமை' என்னும் கருத்துக்கு ஆளாக்கப்பட்டனர். தீண்டாமை என்னும் கருத்து பழந்தமிழருடைய குடிப் பாகுபாட்டுடன், பார்ப்பனர்களின் வர்ணப்பாகுபாடு கலந்த காலத்தில் வேரூன்றத் தொடங்கியுள்ளது. புலையன், இழிசினன், இழிபிறப்பாளன் என்ற சொற்றொடர் வழக்கு காணும் பொழுது உயர்வு தாழ்வு மனப்போக்கு இருந்துள்ளதைச் சங்க இலக்கியங்கள் பதிவு செய்துள்ளன.

மரபு மாற்றம்

புறம்.170, 287, 289, 82 பாடல்களில் துடிப்பறைக் கொட்டியவனை, தண்ணுமை என்னும் ஒருவகைப் பறையை வாசித்தவனைப் புலையன், இழிசினன், இழி பிறப்பாளன் என்ற சொற்களால் குறிப்பிட்டுள்ளனர். "பழங்காலத்தில் கூறப்பட்ட 'புலையர்' என்ற சொல் 'புல்' என்ற அடியில் தோன்றி புன்மை, இழிவு ஆகிய அர்த்தங்களைக் கொடுத்தது. இதே போல, இழிசினன், இழிப்பிறப்பாளன் என்ற சொற்கள் மனிதருள் ஒரு பிரிவினரைப் பிறப்பை வைத்தும், அதன் காரணமாகச் செய்யும் தொழிலை வைத்தும் இழிவைச் சுட்டுவதற்குப் பயன்பட்டன. இப்படிப்பட்ட புலையர், புலைத்தி, இழிப்பிறப்பாளர்களாக அன்று துடிப்பறையடித்த துடியர், பிறர் அழுக்கை வெளுத்த பெண்கள், சாமியாடும் பெண்கள், வைதீக ஈமச்சடங்கில் ஏவல் புரிந்தவள், பிரசவித்தப் பெண்ணுக்குப் படுக்கத் தோலால் கட்டில் பின்னியவன் முதலானவர்கள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளனர். இவர்கள் எல்லோருமே மலைகாடுகளில் வாழவில்லை; நெல்விளைந்த மேட்டுக்குடி வேளாண் சமூகத்தில் வாழ்ந்தார்கள். இந்த மேட்டுக்குடிகளுக்கு ஏவல் தொழில் பார்த்ததால் இப்படிப் புலையர்களாக ஆனார்கள்"[32] என்பார் ராஜ்கௌதமன்.

நால்வகை இசைக்குடிகளுள் பறையை முழக்கிய பறையர் தீண்டாமைக்கு உள்ளாக்கப்பட்டனர். அதோடு அவர்கள் பயன்படுத்திய பறை தீண்டாமைக் கருவியாக அடையாளப்படுத்தப்பட்டுவிட்டது. இவ்வாறு நிகழ்ந்தது எப்படி? எப்பொழுது? யாரால் என்ற வினாக்களுக்கு விடைகளைக் கண்டறியும் முனைப்பு ஒருபுறம் இருந்தாலும் இப்படித்தான்; இந்தக் காலத்தில்தான்; என்று வரையறுத்துக் காட்டும் சான்றுகள் இல்லை.

இயவர்

கோடியர், வயிரியர் என்பார்கள் தாம் இசைத்த இசைக்கருவியால் பெயர் பெற்றதைப் போல இயவர் என்பவரும் தான் இசைத்த 'இயம்' என்ற இசைக்கருவியால் பெயர் பெற்றனர். இயவர் என்று குறிப்பிடப்படும் இரவலர்கள் சங்கப்பாடல்களில் சில இடங்களில் குறிக்கப்படுகின்றனர். இயவர் என்ற சொல் வழிப்போக்கர், நாடோடிகள் எனவும், இயவு என்ற சொல் பாதை, வழி எனவும் பொருள் உணர்த்துகின்றன. இதனை,

"அருமுனை இயவின் அழிந்த வேலி" (நற்.346:3-4)
"யாஅம் கொன்றை மரம்சுட்ட இயவில்" (குறுந்.198:1)

ஆகிய வரிகள் சுட்டுகின்றன. பெரும்பாலும் அனைத்து இரவலர்க் கலைஞருமே வழிப்போக்கராக நாடோடிகளாக வாழ்ந்தவர்களே ஆவர். இயம் என்பது அனைத்து வாத்தியங்களுக்குமான ஒரு பொதுச்சொல் ஆகும். பல்வகை வாத்தியங்களைப் பல்லியம் என்றும், இனிய ஓசை தரும் வாத்தியத்தை இன்னியம் என்றும் குறித்துள்ளனர். இதனை,

"செயலாற்றுக் கவலைப்பல்லியம் கறங்க" (குறுந்.263:2)
"மத்து உரறியமனை இன்னியம் இமிழா" (பதி.26:3)

என்ற வரிகள் உணர்த்துகின்றன. மேலும், இயம் என்பது ஒரு தனித்த கருவியாகவும் சுட்டப்பட்டுள்ளது.

"தொழாநிர் கழியின் அல்லது வறிது
நும்இயம் தொடுதல் ஓம்புமின்" (மலை.231-232)
"கயங்குடைந் தன்ன இயம்தொட்டு இமிழிசை
முகிழ்ந்தோர் ஆடும் கலிகொள் சும்மை" (மதுரை.363-364)
"கடியிடி உருமின் இயம் கறங்க" (கலி.105:24)

ஆகிய பாடல்களைச் சான்றாகக் காட்டலாம். கயங்குடைந்தன்ன, கடி, இடி, உருமின் என்னும் உவமைகளைக் காணும்போது, இயம் என்னும் இசைக்கருவி கடிய இடியோசை போன்ற ஒலி தரும் முரசு, மத்தளம் போன்ற வாத்தியமாக இருந்திருக்க வேண்டும். இயவர், இயவன் என்பார் சங்கப் பாடல்களில் பத்து இடங்களில் சுட்டப்பட்டுள்ளனர். அவ்விடங்களை ஒரு சேரத் தொகுத்துக் கண்டால் அவர்கள் பயன்படுத்திய இயம் வாத்தியம் பற்றியும், அவர்களின் கலைச்செயல்பாடுகள் பற்றியும் அறிய முடியும். மதுரைக்காஞ்சியில் இயம் என்ற கருவியின் ஓசை உவமிக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை,

“இருவெதிர்ப் பைந்தூறு கூர்எரி நைப்ப
நிழத்த யானை மேய்புலம் படரக்
கலித்த இயவர் இயந்தொட்டன்ன
கண்விடு புடையூஉத் தட்டை கவினழிந்து” (மதுரை.302-305)

என்ற பாடல் அடிகள் உணர்த்தும். காடு பற்றி எரியும்போது நெருப்பில் வெடிக்கும் மூங்கில் கணுக்கள் சிதறும் ஓசைக்கு இயம் என்ற கருவியின் இசை உவமையாக்கப்பட்டுள்ளது. இயம் என்ற இசைக்கருவியில் கிணை, முழவு, தண்ணுமைகளுக்கு இருப்பது போலத் தோல் பரப்பில் ‘கண்’ உண்டு. அதன்மேல் இயவர் ஒரு குறுந்தடி (கடிப்பு) கொண்டு தட்டி இசை எழுப்பி ஆடுவர். அப்படி ஆடும்போது (துணங்கைக் கூத்தல் தோள் உயர்த்தி ஆடுதலைப் போல்) தொடி அணிந்த தமது தோள் உயர்த்தி ஓச்சி ஆடுவது இயவரின் கூத்து வழக்கம். இவர்கள், கடம்பறுத்துச் செய்த பெரிய முரசின்முன் அதன் வெற்றியைப் புகழ்ந்து பாடி ஆடிப் பெயர்ந்து வந்து, அரசர்க்கு நன்மை உண்டாகுமாறு அம்முரசுக்கு அரும்பலிக் கடன் செய்துள்ளனர். இயவர்கள் கடம்பறுத்து தொடித்தோள் உயர்த்திக் குறுந்தடி கொண்டு வெற்றி முரசினை அறைந்த செய்தியை,

“கடம்பறுத்து இயற்றிய வலம்படு வியன்பணை
ஆடுநர் பெயர்ந்துவந்து அரும்பலி தூஉய்
குடிப்புக் கண் உறூஉம் தொடித்தோள் இயவர்” (பதிற்.17:5-7)

என்ற பாடலால் அறியமுடிகிறது. இயவர் கையில் வைத்துள்ள ‘கடிப்பு’ என்னும் குறுந்தடி குறித்து பதிற்றுப்பத்து (பதிற்.19) விளக்குகிறது. இப்பாடல் இன்னும் இயம் பற்றிய தெளிவான செய்திகளைத் தருகிறது. இயம் என்பது பெரிய மண்ணுறு முரசம் ஆகும். இயம் என்ற முரசினை அறைந்து ஆடிச் சடங்கு செய்வோர் இயவர் எனப்பட்டனர். சிவப்பான தினையரிசியைக் குருதியோடு தூவி அரும்பலி செய்தும், முரசினைத் தம் வலக்கையில் பிடித்த கடிப்பினால் தட்டியும், கொடி அணிந்த தம் தோள்களை ஓச்சியும் ஆடி, இயவர்கள் போர்ச் சடங்கு செய்துள்ளனர் என்ற விரிவான செய்திகளைத் தருகிறது. இயவர்கள் கிணை என்னும் இசைக்கருவியை இசைத்த செய்தி அகநானூற்றின் ஓர் உவமை வழி அறிய முடிகிறது. பரத்தைமை ஒழுகிய தலைவன் குறை நேர்ந்து நின்றான். அவன் செயலை அயல் தெருவில் நேரில் கண்ட தோழி, அதனைத் தலைவிக்கு எடுத்துக்கூறி நகையாடி அவனைக் குறை நயப்பதாக மருதத் திணைப்பாடல் கூறுகிறது. இங்கு இயவர் இயக்கும்

விசிபிணிந்த கிணைப்பறை போல நடுங்கினான் என்ற உவமை கையாளப்பட்டுள்ளது. இதற்கு,

> “மேற்றுறைக் கொளீஇய கழாலிற் கீழ்த்துறை
> உகுவார் அருந்தப் பகுவாய் ஆமை
> ………………………………
> பொற்றொடி முன்கை பற்றின னாக
> ஆன்னாய் என்றனென் அவன்கைவிட் டனனே” (அகம்.356)

என்ற பாடல் சான்று பகர்கின்றன. தலைவன் பரத்தையின் பொற்றொடி முன்கையைப் பற்ற, அங்கே எதிர்பாராமல் வந்து அதனால் பார்த்துவிட்ட தோழி, ‘அம்மா!’ என்று குரல் கொடுக்க, தலைவியும் அங்கே வந்துவிட்டாள் போலும் எனக் கருதிய அவன், ஆடி நடுங்கிப் போனாள். உடனே அவன் பற்றியிருந்த பரத்தையின் கையை ஒல்லென விட்டொழிந்தான். அவன் நடுங்கிய நடுக்கம், இயவன் முழக்க அதிரும் கிணை நடுங்குவது போல் இருந்தது என்று தோழி தலைவியிடம் கூறுகிறாள்.

கலைத்தொழில்

இயவர் என்போர் குழலின் ஆம்பல் பண் பாடுவதிலும் வல்லவராக இருந்துள்ளனர். உதியன் என்னும் சேரர் உயர்குடியில் தோன்றிய பெருஞ்சோற்று உதியன் சேரலாதன் கொண்கான நாட்டின் மீது போர் தொடுத்த போது, தம் படை மறவர்க்கு மறம் செழித்துச் சிறக்க வேண்டும் என்ற நோக்கில் தம் அரசின் இயவர் குழுவினரை வைத்துப் போர்க்களத்தில், குழலில் ஆம்பலந் தீம் பண்ணை இசைக்கச் செய்து, அதனால் பெருவெற்றியடைந்தான் என்பது வரலாறு. இதனை, எயினந்தை மகனார் இளங்கீரனார் என்ற புலவர் தலைவியின் அழுகை ஒலிக்கு உவமை கூறுவார். இதனை,

> “உதியன் மண்டிய ஒலிதலை நாட்பின்
> இம்மென் பெருங்களத்து இயவர் ஊதும்
> ஆம்பலங் குழலின் ஒங்கிக்
> கலங்கஞர் உறுவோள் புலம்புகொள் நோக்கே” (நற்.113:9-12)

என்ற பாடலால் உணரலாம். இங்கு, ‘பெருங்களத்து இயவர்’ என்றதால் இயவர்கள் போர்க்களச் சடங்களியாகப் பாசறையிலும் பெருங்களத்திலும் பணி செய்த கலைக் குடும்பத்தினர் என்பது தெரிகிறது. இவ்வடிகளுக்கு உரையெழுதும் ஔவை சு.துரைசாமிப்பிள்ளை, “ஒருகால் உதியன் கொண்கான

நாட்டிற்குப் போர் குறித்துச் சென்றபோது அந்நாட்டுப் பகைவர் தமது இசைநலத்தால் படை மறவரை மயக்கி விட்டமையின், மேலும் அவ்வாறு நிகழாமை கருதி இனிய குழலும் யாழும் நல்கும் இன்னிசை கொண்டே மறவருடைய மறத்தீ அவியாவண்ணம் மாற்றம் செய்து போர்செய்து வென்று வானவரம்பனானான். ஆகலின் அந்நிகழ்ச்சியை நினைத்து, உதியன் மண்டிய ஒலிதலை ஞாட்பில், இம்மென் பெருங்களத்து இயவர் ஊதும் ஆம்பலங் குழல் ஈண்டுக் கூறப்பட்டது''[33] என்று விளக்குவார் ஔவை துரைசாமிப்பிள்ளை. ஆம்பல் என்பது மருதநிலப் பண் ஆகும். ஆம்பலந்தீங்குழல், மருதப்பாணி, காமரம், சுத்த தன்யாகி என்று இப்பண்ணைப் பற்றி கூறுவர். முரசு போன்ற தோல் இசைக்கருவிகளை இயக்குவதோடு, இயவர் குழல் போன்ற துளைக்கருவியிலும் இனிமையாக இசை இயற்றும் திறனாளிகள் என்பது புதிய செய்தியாகும்.

தோற்றம்

இயவரின் உருவத் தோற்றம் மற்றும் அவரது பிற இயல்புகள் குறித்து பதிற்றுப்பத்து விளக்குகிறது. இயவரின் தலைமுடி கடைகுழன்று சுருண்டிருக்கும். தலையில் எப்போதும் குளிர்ச்சிக்காகக் குவளை மலரைச் செருகியிருப்பர். அன்றலர்ந்த ஆம்பல மலரால் தொடுத்த தழையாடையை இடுப்பில் உடுத்தித் தோன்றுவர். நெற்றியைச் சுற்றித் தலையில் பலவகைப் பூக்கள் தொடுத்த கண்ணியைக் கட்டியிருப்பர். அவர்கள் கள்ளிணை (அரியல்) விரும்பி உண்பர். இனிமையாக இசைக்கருவிகளை வாசிப்பதில் வல்லவர் என பாலைக் கௌதமனார் வருணிப்பார். இதனை,

''தொடர்ந்த குவளைத் தூநெறி அடைச்சி
அலர்ந்த ஆம்பல் அக மடிவையர்
சுரியல்அம் சென்னிப் பூஞ்செய் கண்ணி
அரியல் ஆர்கையர் இனிதுகூடு இயவர்'' (பதிற்.27:2-5)

என்ற பாடலால் அறியலாம். இயவர்கள் சுரத்தில் செல்லும் இயல்பினராதலின், இவர்கள் தம் உடலை வெப்பத்தால் தாக்குறவு நேராமல் மிகக் கவனமாகப் பேணியுள்ளனர். அதனால் தலையில் பூச்சூடுதல், கண்ணி கட்டுதல், இடுப்பில் ஆம்பல் மலர்த் தழையை ஆடையாக உடுத்துதல், கள்ளை விரும்பி உண்ணுதல் முதலிய உடலுக்குக் குளிர்ச்சியூட்டும் செயல்களைச் செய்துள்ளனர்.

நகைவர்

நகைக்கூத்து ஆடும் கலைஞர்களை நகைவர் என்று அழைப்பர். இவர்களைப் பற்றிய விரிவான செய்திகள் சங்க இலக்கியங்களில் இல்லை. பதிற்றுப்பத்தில் நகைவர் பற்றி குறிப்பு உள்ளது.

> ‘‘புறக்கொடை எறியார் நின்மறப்படை கொள்ளுநர்
> நகைவர்க்கு அரண மாகிப் பகைவர்க்குச்
> சூர்நிகழ்ந் தன்றுநின் தானை’’ (பதிற்.31:33-35)
> ‘‘நகைவர் ஆர நன்கலம் சிதறி’’ (பதிற்.37:4)
> ‘‘நகைவர் ஆர நன்கலம் சிதறி’’ (பதிற்.43:20)

என்ற பாடலடிகளில் நகைவர் குறிக்கப்பட்டுள்ளனர். நகைவர்களுக்குப் பாதுகாப்பளித்து நல்ல அணிகலன்களைப் பரிசாக வழங்கியவன் சேரன் என்ற செய்தி தவிர வேறு விளக்கம் இல்லை. புறநானூற்றில் இரு இடங்களில் நகைவர் குறிக்கப்பட்டுள்ளனர். நகைவரை ‘நட்பினர் என்று உ.வே.சாமிநாதையர் உரைக் குறிப்புத் தருவார். ஆனால் வெ.மு.ஷாஜகான் கனி, நண்பர் அல்லர் என்று மறுக்கிறார். கூத்தர், பாணர் போன்றே ஒருவகை இரவலர்க் கலைஞர் ஆவர் என்றும், அரசவை விகடகவிஞர் என்றும் கூறுவர். புறம் 373-ஆம் பாடலில் சோழன் குராப்பள்ளித் துஞ்சிய கிள்ளிவளவனின் வாள்மை மற்றும் வண்மை இவற்றைப் புகழும் கோவூர்க்கிழார், அவனது வாள்மையைப் பகைவரும் புகழ்வர் என்கிறார். புறம் 398-ஆம் பாடலில் சேரமான் வஞ்சன் என்ற வள்ளலைத் திருத்தாமனார் பாடிய ஒரு புறப்பாட்டில், வஞ்சன், நகைவர் அணுவதற்கு எளியவன் என்கிறார். ஆனால் பகைவர்க்கு அவன் புலியினம் சூழ்ந்த மலைக்குகை போல அணுகுவதற்கு அரியவன் என்று புகழ்கிறார்.

நகைவர ஆடுபவரை நகைவர் என்றும் கூறுவர். தலைவன் தன் காதலியோடு நகைவர விளையாடுதலும் உண்டு. அது பகையாக முடிவதும் உண்டு. இதனை, ‘‘பகையா கின்றவர் நகை விளையாட்டே’’ (குறுந்.394) என்ற அடியின் மூலம் அறியமுடிகிறது. இவ்வாறன்றி மகிழ்விப்பது ஒன்றே நோக்கமாக ஆடும் கலைஞர் என்று கூறுவதும் பொருத்தமாக அமையும். ஒய்மானாட்டு நல்லியக்கோடன் பகை மன்னரை அழித்ததும் முதல் வேலையாக நகைவர்க்கும் பாணர்க்கும் வாரி வழங்கி அவர்களின் வறுமையைத் தீர்த்த பிறகே தம் வீரர்களுக்குத் தருவான் எனப் பாடுகிறார். இதனை,

> ‘‘விறல்வேல் மன்னர் மன்னெயில் முருக்கி
> நயவர் பாணர் புன்கண் தீர்த்தபின்

வயவர் தந்த வான்கேழ் நிதியமொடு'' (சிறுபாண்.247-249)

என்ற பாடலடிகள் உணர்த்தும். இதில் 'நயவர்' என்ற சொல் நகைச்சுவை வழி இணக்கமாக அறம் கூறுவார் எனப் பொருள்படும். இவர் பாணரை ஒத்த இரவலர்க் கலைஞர் ஆவார். இவர்கள் அரசர்களை எளிதில் அணுகும் இயல்பினர். இதனால் அவர்கள் அரசரின் அவைக்களத்தில் நாளும் உடன் இருப்பவர் எனத் தெரிகிறது. அரசர்க்கு அரசியல் செயல்களில் மன அழுத்தம் வராமல் மகிழ்ச்சியூட்டும் நோக்கில் அவர்களைச் சிரிக்க வைக்கும் கலைச்செயல் புரிந்தவர். நகைத்திறச் சுவை ஊட்டும் விதூடகக் கூத்து ஆடும் கோமாளிகள் எனக் கருதலாம். பிற்காலத் தென்னாலிராமன் போன்றவரான விகடக் கலைஞர் நகைவர் ஆவர் என்று கருவதே ஏற்புடையதாகத் தோன்றுகிறது.

அகவுநர்

'அகவல்' என்னும் வினையடியாகப் பிறந்த பெயர் 'அகவுநர்' என்பதாகும். அகவல் என்பதற்குப் பெருஞ்சொல் அகராதி கூவுகை, அழைக்கை, கூத்தாடல் என்ற பொருள்களைத் தருகிறது. மயில் மற்றும் குயிலின் குரலொலியை 'அகவுதல்' என்ற மரபுத் தொடர்களைப் பயன்படுத்துவர் புலவர். இதற்கு,

''கலிமயில் அகவும் வயிர்மருள் இன்னிசை'' (நெடு.99)
''ஆடுமயில் அகவும் நாடன்'' (குறுந்.264:3)
''இருங்குயில் ஆனாது அகவும் பொழுதின்'' (கலித்.92:63)

என்ற அடிகளைச் சான்று காட்டலாம். மயில் அகவுவது போன்ற பா ஓசை அகவலோசை எனப்படும். பெரும்பான்மையும் ஈரசைச் சீர்கள் ஓரடிக்கு நான்கு என்ற கணக்கில் பாடும் ஆசிரியப்பா அகவற்பா என்று கூறப்படும். 'தன்னன் னானே தனனம் னானே' என்ற இராகத்தில் பாடுவதாக அகவல் அமையும். இத்தகைய தாள கதியில் அகவுநர் நல்வாக்குக் கூறிப் பாடியுள்ளனர். 'அகவுதல்' என்பதற்கு பெருஞ்சொல்லகராதி 'பாடுதல்' என்று பொருள் கூறும். அதே அகராதி அகவுநர் என்பார் பாடுபவர், பாணர், ஆடுபவர் எனவும் பொருள் கூறும். சங்க இலக்கியங்களில் அகவுநர் என்ற சொல்,

''இன்குரல் அகவுநர் இரப்பின்'' (அகம்.249:4)
''.......................... அகவுநர்
நாநாவில் பாடல் முழவெதிர்ந்தன்ன'' (பரி.15:42-43)

என்ற இடங்களில் பாடுபவர் என்ற பொருளில் வந்துள்ளது.

''…………………… அகவுநர் பெருமகன்

மாவீசு வண்மகிழ் அஃதைப் போற்றி'' (அகம்.113:3-4)

என்ற பாடலில் பாணர் என்ற பொருளில் வந்துள்ளது.

''நுண்கோல் அகவுநர்ப் பரந்த பேரிசைச்

சினங்கெழு தானைத் தித்தன்'' (அகம்.152:4-5)

என்ற பாடலில் ஆடுபவர் என்ற பொருளிலும் வந்துள்ளது. 'இன்குரல் அகவுநர்' என்பதால் அவர்களின் குரல் இனிமையாக இருக்கும் எனத் தெரிகிறது. வாய்பாட்டாக அவர்கள் பாடும்போது பின்னணியில் முழவு கூடி இசைக்கப்பட்டுள்ளது. இது 'நாநவில் பாடல் முழவு எதிர்ந்தன்ன' (பரி.15) என்பதால் தெரியவருகிறது. 'மாவீசு வண்மகிழ்' என்பதால் அகவுநர்களுக்கு வள்ளல்கள் மாபெரும் பரிசில் வழங்கி மகிழ்வர் என அறிய முடிகிறது. 'நுண்கோல் அகவுநர்' என்பதால் அகவுநர் கையில் சிறிய கோல் இருக்கும் என்ற செய்தியையும் அறிய முடிகிறது. ''அகவுநர் என்பார் பாடலும் சிறிதே உடலசைத்து ஆடலும் செய்து, கையில் நுண்கோல் கொண்டு, வருங்கால நிகழ்வு குறித்துக் குறிசொல்லி வள்ளல் முன்னர் நல்வாழ்த்துப் பாடி ஆடுகின்ற இரவலர் என்று தெரிகிறது.''[34] என்று விளக்குவர். ''நுண்கோல் அகவுநர்ப் புரந்த பேரிசை'' (அகம்.152) என்ற பாடலடி அகவுநர் கையில் நுண்கோல் வைத்திருந்ததைச் சுட்டுகிறது. அகவுநர் 'யாம இரவின் நெடுங்கடை நின்று' (அகம்.208) என்று கூறுவதால், இவர்களில் ஒருசாரார், பொருநசைப் போல விடியல் பொழுதில் வள்ளலின் அரண்மனை வாசலில் நின்று பாடும் வழக்கத்தினர் என்ற செய்தி கிடைக்கிறது.

நேரில் கண்டு எடுத்துரைத்தல்

போர்க்களத்தையும் அகவுநர்கள் வாழ்த்திப் பாடியுள்ளனர். போர்க்கள நிகழ்ச்சிகளை நேரில் கண்டு அதனை மக்களிடத்தில் பண்ணிசைத்து நுண்ணிய கோலைக் கொண்டு வெளிப்படுத்தி மன்னனிடமிருந்து குதிரையைப் பரிசாகப் பெற்றுள்ளனர். இதனை,

''மன்றம் படர்ந்து மறுகு சிறைப்புக்கு

கண்டி நுண்கோல் கொண்டு களம் வாழ்த்தும்

அகவலன் பெறுக மாவே'' (பதி.43:27-29)

என்று பதிற்றுப்பத்து கூறும். விடியற் காலையில் பாசறையிலும், அரண்மனையிலும் அரசனைப் புகழ்ந்து பாடி துயில் எழுப்பி குதிரையும், தேரையும் பரிசாகப் பெற்றனர் என்பதன் மூலம் அகவுநர்கள் கலையை வெளிப்படுத்தியதோடு மன்னனைத் துயில் எழுப்பும் பணியையும் செய்துள்ளனர் என அறிய முடிகிறது. "அகவுநர் என்பார் பாணர் ஆகார். அவர் சிறுகோல் கொண்டு குறி சொல்லி வாழ்த்திப் பாடும் இரவலர். அவருள் சிலர் வைகறை நேரத்தில் வீட்டு வாசலில் வந்து நின்று நல்வாழ்த்துக் கூறுவதும் உண்டு. பொருநரைப் பார்த்து இவருள் சிலர் கிணைப் பறையைச் சிறுகோலால் தட்டியும் நல்வாழ்த்துக் கூறிப் பாடினர் போலும். கிணையை முழவு என்று பரிபாடல் (பரி.15) கூறுகிறது. அகவுநர் கூறும் நல்வாக்கில் மகிழ்ந்து, வள்ளல்கள் வளமான பொருள்களைப் பரிசாக வழங்கினர்"[35] என்று அகவுநரின் செயல்பாடுகள் குறித்து விளக்குவர். அகவுநர்கள் போர்க்களத்திற்குச் சென்று தாங்கள் கண்ட காட்சிகளை மக்களிடமும் மன்னனிடமும் வீரச்சுவையுடன் பாடி களிப்படையச் செய்துள்ளனர். வறுமையின் காரணமாக மக்கள், மன்னர் தரும் பரிசுப் பொருள்களைப் விருப்புடன் பெற்று தங்கள் வாழ்க்கையை மேற்கொண்டுள்ளனர்.

அகவன் மகள்

அகவுநருள் பெண்பாலர் 'அகவன் மகளிர்' ஆவர். அகவன் மகளைக் 'கட்டுவிச்சி' என்பார் (குறுந்.23) உ.வே.சாமிநாதையர். பெருஞ்சொல்லகராதி அகவன் மகள் என்பதற்குப் பாண்மகள், கட்டுவிச்சி எனப் பொருள் தருகிறது. இதனை வெ.மு.ஷாஜகான் கனி மறுத்து, கட்டுவிச்சி, பாண்மகள் என்று அகவன் மகளிரைக் கருத முடியாது என்பார். "இக்காலத்துக் குறிசொல்லும் குறமகளிர் தம் கையில் வைத்துள்ள சிறுகோலினைக் குறிகேட்பவர் உள்ளங்கையில் பதித்துச் சற்றே தம் உடலை அசைத்து ஆடியவாறே இராகம் போட்டுப் பாடல் போன்ற கதியில் குறிசொல்வார்கள். அச்செயலில் உரையாடலும் பாடலும் ஆடலும் ஒருங்கியைந்து தோன்றும். அக்குறிகூறும் குறத்தியரே பழைய அகவன் மகளிரின் எச்சம் என்று கூறலாம்"[36] என்று மறுக்கிறார். அகவன் மகளிர் என்பவர் பாட்டுப்பாடும் முதுமகளிர் என ஔவையார் குறிப்பிடுகிறார்.

"அகவன் மகளே அகவன் மகளே
மனவுக்கோப் பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்
அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே
இன்னும் பாடுக பாட்டே அவர்
நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே" (குறுந்.23)

இதில் ‘பாடுக பாட்டே’ என்பதால் அகவன் மகள் பாட்டுப்பாடும் பெண் கலைஞர் அறியமுடிகிறது. ‘மனவுக் கோப்பு அன்ன’ (சங்குமாலை போன்ற) நரைத்த வெள்ளிய கூந்தலையுடைய என்று வந்திருப்பதால், அகவன் மகளிர் முதுபெண்டிர் என்பதையும் அறியமுடிகிறது. இதனை,

“இருங்கழை இறும்பின் ஆயந்துகொண்டு அறுத்த
நுணங்குகட் சிறுகோல் வணங்கிறை மகளிரொடு
……………………………………
வயலை வேலி வியலூர் அன்ன” (அகம்.97:9-13)

என்ற பாடல் அடிகள் எடுத்துரைக்கின்றன. அகவன் மகளின் இயல்புகள் கூறப்பட்டுள்ளன. அகவன் மகளிர் புண்ணிய மலையில் வளர்ந்த மூங்கிலை ஆய்ந்து பார்த்து நுண்ணிய கணுக்களைக் கொண்ட மெல்லிய கழையைத் தேர்ந்து அறுத்துவந்து அதையே நுண்கோலாகக் கொள்வர். அவர்களின் கையிலுள்ள அக்கோல் தலை வணங்குவதுபோல் குறிகேட்பவரின் உள்ளங்கையில் குனிந்து ஊன்றி நிறுத்தப்படும் என்று கூறுவர். இதன் மூலம் அகவன் மகளின் வாழ்வியல் மறைகளை அறிய முடிகிறது.

கட்டுவிச்சி

கட்டு, கழங்கு, வெறியாடல் என்ற மூன்று குறியறி ஆடல் வகைகள் தொல்காப்பியர் காலத்திற்குப் பின் தோன்றியவையாகும். இவை மூன்றும் ஒருகாலத்தில் வேலனின் செயல்பாடுகளாக இருந்துள்ளன. இதனைத் தொல்காப்பியர்,

“கட்டிலும் கழங்கினும் வெறிஎன இருவரும்
ஒட்டிய திறத்தால் செய்திக் கண்ணும்” (தொல்.களவு.24)

என்ற நூற்பாவில் குறிப்பிடுகிறார்.

“பொய்யா மரபின் ஊர்முது வேலன்
கழங்குமெய்ப் படுத்துக் கன்னந் தூக்கி
முருகு என மொழியு மாயின்” (ஐங்.245:1-3)

என்ற ஐங்குறுநூற்றுப்பாடல் வேலன் கழங்கு மெய்ப்படுத்துதலுக்குச் சான்று பகர்கிறது. கட்டு என்பது, நாழி நெல்லை முறத்தில் சிதறி எண்ணிக் கட்டிக் குறிகூறுதல் ஆகும். இது பண்டைய காலத்திலேயே முதுபெண்டிருக்குரிய செயலாக இருந்தது. முதுவாய்ப் பெண்டிரான ‘கட்டுவிச்சியர்’ சுளகில் நெல்லை முறிபடச் சிதறி, அதுகொண்டு நடந்தது என்ன என்பதை அறிந்து குறி

சொல்லும் ஒரு சடங்குமுறையே கட்டு என்பதாகும். தலைவனின் பிரிவால் தலைவியின் நுதலில் பசலை படர்ந்ததால், அது கண்ட அன்னை கட்டுவிச்சியை நாடியுள்ளாள். இதனை,

> ‘‘நன்னுதல் பசந்த பசலைகண்டு அன்னை
> சேம்முது பெண்டிரோடு நெல்முன் நிறீஇக்
> கட்டிற் கேட்கும் ஆயின்’’ (நற்.288:5-7)

என்ற பாடல் அடிகள் உணர்த்தும். இதன் மூலம் செம்மை வாய்ந்த முதுபெண்டிராகக் கட்டுவிச்சியர் இருந்துள்ளனர் என அறியமுடிகிறது. ‘கையில் சிறுகோல் பிடிக்கும் வழக்கம் இல்லையாதலால், இவர்கள் அகவன் மகளிரினும் வேறானவர்’ என்பார் வெ.மு.ஷாஜகான் கனி. செம்முது பெண்டிர் என்று அன்னையர் பாராட்டினாலும் தலைவி மட்டும் கட்டுவிச்சியைப் ‘பொய்வல் பெண்டிர்’ (அகம்.98) என்றே பழித்துள்ளனர். நெல்லோடு நாழி நிறைய முல்லை மலரையும் தூவிக் கைதொழுது பெருமுது பெண்டிர் விரிச்சி பார்த்தனர் என முல்லைப்பாட்டு (8-11) கூறுகிறது. குறி கூறும் குறத்தியரை அகவன் மகளிரின் எச்சம் என்றும், கட்டுவிச்சியின் எச்சம் என்றும் கூறுவர். ஆனால் இருவரும் வேறானவர்கள் என்பதை வெ.மு.ஷாஜகான் கனி எடுத்துரைக்கிறார். அதாவது ‘‘குறி சொல்லும் மகளிருள் இருசாரார் உள்ளனர். கையில் சிறுகோல் கொண்டு குறிகேட்பாரின் உள்ளங்கையில் அதனை ஊன்றிய நிலையில் அருள்வந்தவராகப் பாடும் தொனியில் குறிசொல்பவர் ஒரு வகையினர். இவர்கள் சங்ககால அகவன் மகளிரின் வழித் தோன்றல்கள். இன்னொரு சாரார் நாழி நெல்லை முறத்தில் சிதறிக் கணக்கிட்டு, நடக்கப்போவது இன்னது எனக் சில கட்டியுரைத்துக் குறிகூறும் இயல்பினர். இவர்கள் பழங்காலக் கட்டுவிச்சியரின் வழிவந்தவர் என்று கூறலாம்’’[37] என்று வெ.மு.ஷாஜகான் கனி வேறுபடுத்துவார். எனவே சங்ககால அகவன் மகளிர், கட்டுவிச்சி ஆகிய இரு கலைஞர்களும் தற்கால குறவர் குலப் பெண்கள் உருவில் எச்சங்களாக உள்ளனர் எனக் கருதலாம்.

சூதர்

நின்ற நிலையில் அரசனைப் புகழ்ந்து பாடுபவர்கள் சூதர் என அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். சூதர்களின் இயல்பு குறித்து,

> ‘‘தாவில் நல்லிசை கருதிய கிடந்தோர்க்குச்
> சூதர் ஏத்திய துயிலெடை நிலையும்’’ (தொல்.புறம்.36)

என்று தொல்காப்பியம் பகர்கிறது. சங்க காலத்தில் சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் என்னும் கலைஞர் இருந்துள்ளதை மதுரைக்காஞ்சி (670-673), சிலப்பதிகாரம் (5:48-49) முதலான இலக்கியங்கள் சுட்டிக் காட்டுகின்றன. முதலில் தோன்றிய சூதர்களோடு மாகதர், வேதாளிகர் என்ற வேறிருவரும் பிற்காலத்தில் வளர்ந்துள்ளனர். இவர்கள் அரசரை வாழ்த்திப் பாடிக் கூத்தினை முடிக்கும் போது, விடிந்து விட்டது என்பதை அறிவிக்கும் நாழிகைப் பறையை நகரில் முழக்கியுள்ளனர். இதனை,

''சூதர் வாழ்த்த மாகதர் நுவல
வேதாளிகரொடு நாழிகை இசைப்ப
இமிழ்முரசு இரங்கு ஏறுமாறு சிலைப்பப்
பொறிமயிர் வாரணம் வைகறை இயம்ப'' (மதுரை.670-673)

என்ற வரிகள் புலப்படுத்தும். இரவெல்லாம் கூத்து நடத்தி, வெள்ளி முளைக்கும் பொழுதில் கூத்தை முடிக்கும் இன்றைய கிராமத்துத் திருவிழா நாடகங்களில் வழக்காற்றின் பழஞ்சான்றினை மதுரைக்காஞ்சியால் உணர முடிகிறது. இக்கலைஞர்கள் குறித்து சிலப்பதிகாரமும் கூறுகிறது.

''சூதர் மாகதர் வேதா ளிகரொடு
நாழிகைக் கணக்கர் நலம்பெறு கண்ணுளர்'' (சிலம்பு.5:48-49)

என்ற அடிகளில் சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் பற்றி குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இதற்கு உரை எழுதும் அடியார்க்கு நல்லார், 'சூதர்-நின்றேத்துவார், மாகதர்-இருந்தேத்துவார், வேதாளிகர்-வைதாளியாடுவார்' என்று குறிப்பிடுகிறார். சூதர் முதலான வடமொழியில் உள்ள பெயர்களை நோக்கும்போது, இவர்களை ஆரியர்கள் என்று கூறுவர். அக்காலத்தில் பார்ப்பனரும் கூத்துக்கலையில் தம்மைத் தொடர்புப்படுத்திக் கொண்டுள்ளனர். இதனை, ''ஆரியர் கயிறாடு பறையின்'' (குறுந்.7) என்ற அடி உணர்த்தும். மேலும், ''விரிநூல் அந்தணர் விழவு தொடங்கப், புரிநூல் அந்தணர் பொலங்கம் ஏற்ப'' (பரி.11:77-78) என்ற பாடலில் அந்தணர்கள் கூத்து தொடங்கிய செய்தி பற்றியும் அறிய முடிகிறது. விரிநூல் அந்தணர்கள் என்பவர் நாட்டிய நன்னூல் போன்ற நாடக நூல்களை விரிவாகக் கற்றவர் ஆவர். இவர்கள் விழாவினைத் தொடங்கி வைத்தனர் எனப் பரிபாடல் கூறுகிறது.

''வாழ்க்கை அதுவாகக் கொண்ட முதுபார்ப்பான்
வீழ்க்கைப் பெருங்கருங்கூத்து'' (கலி:65:28-29)

என்ற பாடலில் முதுபார்ப்பான் ஆடிய பெருங்கூத்து பற்றி அறிய முடிகிறது. இப்பார்ப்பார்களைப் போன்றே சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் போன்றோர்களை ஆரியக் கலைஞர்கள் என்று கூறலாம்.

இளையர்

பாணர்களின் குழுவில் விறலியர்க்கு உதவியாக இருந்தவர்களை இளையர் என்று அழைத்துள்ளனர். இவர் இனிய குரலால் பாடும் திறன் பெற்றவர்கள் ஆவர். ஆடல் தொழிலை முழுமையாகக் கற்று முடிக்காத இவர்களை 'கல்லா இளையர்' என்று அழைத்துள்ளனர். தொல்காப்பிய கற்பியலில் 'யாத்த சிறப்பின் வாயில்கள் என்ப' (தொல்.கற்பு.191) என்ற நூற்பாவில் பாணன், பாடினி, இளையர், விருத்தினர் என்ற நால்வரையும் குறித்துள்ளனர். இளையர்கள் விறலியர்களுக்குப் பணிசெய்பவர்களாக இருந்துள்ளனர். இதனை,

''மடமா னோக்கின் வாணுதல் விறலியர்
நடை மெலிந்தசையே நன்மென் சீறடி
கல்லா விளையர் மெல்லத் தைவர'' (சிறுபாண்:31-33)

என்ற பாடலடிகளால் அறியமுடிகிறது. விறலியர் நடந்து வந்த களைப்பால் வருந்துகிற போதெல்லாம், அவர்களின் சீறடிகளை மெல்லத் தடவி விடுவதும் இளையரின் பணியாக இருந்துள்ளது. பயணத்தின் போது அவர்கள் தோள் அழுந்தப் பல சுமைகளைச் சுமந்து நடந்துள்ளனர். தலையில் சிறிதாகக் கூந்தல் வளர்த்திருத்தனர். சங்க இலக்கியங்களின் இளையர் விறலியரோடு பெரும்பாலும் சேர்த்தே சுட்டப்பட்டுள்ளனர். இளையர்களை ஆண்பால் இளைஞர் என்று கா.சிவத்தம்பி கூறுவார். இதனை ஏற்புடையதல்ல என்று வெ.மு.ஷாஜகான் கனி மறுக்கிறார். பெண்களுக்குப் பணிவிடை செய்யும் இளையர்களை இளமகளிர் எனக் கொள்வதே பொருந்தும் என்பார். பதிற்றுப்பத்தில் (40) 'இனிகளி வழாஅ மொன்சொல்' உடையவர் என்று வருணிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இதனால் சிறுவயதுப் பெண்பாலரே இளையர் எனக் கொள்ளலாம். விறலியரைப் போலவே பரத்தையரும் தம்முடன் இளையர் என்பாரைப் பணிக்கு வைத்திருந்துள்ளனர். அவர்களோடு கடற்கரைக் கானலில் பரத்தையரும் தலைவனும் நகையாடி விளையாடுவது கொண்டு, அவ்விளையர் பெதும்பைப் பருவத்துச் சிறுமியர் என கருத இடமுண்டு. இதனை,

''வளையணி முன்கை வாலெயிற்று அமர்நகை
இளையர் ஆடும் தளையவிழ் கானல்'' (ஐங்.198:1-2)
''பின்னுவிடு கதுப்பின் மின்னிழை மகளிர்

இளையரும் மடவரும் உளரே’’ (குறுந்.246:6-7)

ஆகிய பாடல்கள் வழி அறியமுடிகிறது. இவற்றை நோக்கின் இளையர் என்பவர்கள் பெண்பாலர்கள் என்பது புலப்படும். எனவே, விறலி, பரத்தையர் முதலான பெண் கலைஞர்களுக்குப் பணிவிடை செய்த இளையர் பெண்பாலர் என்பதும், அவர்கள் இனிமையான பாடல் பாடுவதில் தேர்ச்சியும், ஆடலில் முழுமை பெறாமையையும் உடையவர் என்பதை அறியலாம்.

கைவல் இளையர்

கைவல் இளையர் என்பவர் மேற்கண்ட இளையரில் இருந்து வேறுபட்டவர். ஆடல், பாடல் கலைகளில் முழுமை பெற்று விளக்கி வல்லமை பெற்றவர்கள் எனலாம். இதனால் கைவரப்பட்ட என்ற பொருளில் ‘கைவல் இளையர்’ எனக் குறிக்கப்பட்டுள்ளனர்.

‘‘புணர்புரி நரம்பின் தீந்தொடை பழனிய
வணரமை நல்யாழ் இளையர் பொறுப்ப
பண்ணமை முழவும் பதலையும் பிறவும்
கண்ணறுத்து இயற்றிய தூம்பொடு சுருக்கிக்
காவில் தகைத்த துறைகூடு கலப்பையர்
கைவல் இளையர் கடவுட் பழிச்ச’’ (பதிற்.41:1-6)

என்ற பாடலில் ‘இளையர்’, ‘கைவல் இளையர்’ ஆகிய இருவருமே தனித்தனியாகக் கூறப்பட்டுள்ளனர். (கல்லா) இளையர் யாழினைச் சுமந்து வரும் பணிமகளிராக இருந்துள்ளனர். கைவல் இளையரே நாடக நிழகழ்வின் தொடக்க பாடலான கடவுள் வாழ்த்துப் பாடல்களைப் பாடும் திறன் பெற்றவராக இருந்துள்ளனர். இவர்களை வளர்ந்து வரும் இளைய கலைஞர் எனலாம். கைவல் இளையர் என்பார் பெண்பாற் கலைஞரே எனக் கருதலாம். இவர்கள் வளர்ந்து தேர்ச்சி பெற்றதும் விறலியராக ஆவர். கடல் பிறக்கோட்டிய சேரன் செங்குட்டுவன் அவைக்குப் பாணர், விறலியர் வந்து கலைநிகழ்வு நடத்தியுள்ளனர். பாணர்க்குத் தங்கத் தாமரையும் விறலியர்க்கு ஆரமும் பூட்டியுள்ளான். அக்குழுவின் இசைத்திறத்தால் முழுமை கொள்ளாது, கைவல் இளையர் பாடிய ‘கொள்ளாப் பாடலுக்கும்’ சேரன் பரிசுகளை வழங்கினான் என பரணர் கூறியுள்ளார். போர்க்களப் பாசறையிலும் விறலியரோடு கைவல் இளையர் கலை நிகழ்ச்சி நடத்தியுள்ளனர். அசைநடை விறலி பாசறைக் களரியில் சுழன்றாடுகிறாள். அந்நிகழ்ச்சிக்குப் பின்னணி இசையாகத் தண்ணுமை வாசிப்போர் கைவல் இளையர் ஆவர். அவர்களின் தண்ணுமையின் கண், நெடுநல் உற்ற போரில் விற்படை மறவர் எறிந்த அம்பு கிழிந்ததால்,

தண்ணுமை இசை மாற்றித் தந்துள்ளது. அதனை நேர்செய்து கைவல் இளையர்கள் வாசித்துள்ளனர்.

குறுங்கூளியர்

கூளியர் பற்றிய பதிவு சங்க இலக்கியங்களில் பரவலாக இடம் பெற்றுள்ளன. பொதுவாக குறள் உருவம் கொண்ட நாடகக் கலைஞர்கள் என்று இவர்களைக் கூறுவர். பத்துப்பாடலில் மட்டும் மூன்று இடங்களில் கூளியர் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளன.

> ‘‘வேறுபல் உருவில் குறும்பல் கூளியர்
> சாறயர் களத்து வீறுபெறத் தோன்றி’’ (திரு.282-283)
> ‘‘கொடுவிற் கூளியர் கூவை காணில்’’ (மலை.422)
> ‘‘வேல்கோ லாக ஆள்செல நூறிக்
> காய்சின முன்பிற் கருங்கட் கூளியர்
> ஊர்சுடு விளக்கில் தந்த ஆயமும்’’ (மதுரை.690-692)

ஆகிய பாடலடிகளைச் சான்றாகக் கூறலாம். பத்துப்பாட்டிற்கு உரை எழுதிய நச்சினார்க்கினியர் இம்மூன்று இடங்களில் வரும் கூளியர் என்ற சொல்லிற்கு மூன்று வேறு வேறு பொருள்களை எழுதிச் சென்றுள்ளார் என்று உ.வே.சா கூறுவார். ‘‘கூளியர் என்பதற்குச் சேவித்து நிற்போர் என்று திருமுருகாற்றுப்படையிலும், நாடு காக்கும் வேடர் என்று மலைபடுகடாத்திலும், வேட்டுவர் என்று மதுரைக்காஞ்சியிலும் பொருள் செய்திருக்கின்றார் நச்சினார்க்கினியர்’’[38] என்பது அக்கருத்து. இவ்வாறு கூளியர் என்பவர் குறித்து பல்வேறு கருத்துக்கள் நிலவி வந்தாலும் அவர்கள் ஒரு கலைஞர்கள் என்பதற்குச் சில சான்றுகளைக் கொண்டு அறியலாம்.

மேற்சொன்ன மலைபடுகடாமில் வரும் கூளியர் என்பார் ‘வில் வேட்டுவர்’ என்பதை ‘கொடுவில்’ என்ற அடையால் உணரலாம். மதுரைக்காஞ்சியில் வரும் கூளியர் கையில் வேல் வைத்திருக்கிறார்கள். ‘‘வேலையே பசுக்களைச் செலுத்தும் கோலாகக் கொண்டு, பசுத் திரளைக் காவல் காத்திருந்த காவல் ஆட்களை வெட்டி எறிந்து காய்கிற சினத்தையுடைய கூளியர், எதிரியின் ஊரைச் சுட்டெரித்த ஒளியிலேயே ஓட்டி வந்தனர். இங்கே வேட்டுவர் என்றது பொருந்தா உரையாகும். இக்கூளியர் பசுத்திரளைக் களவாடும் கூட்டத்தினர்! வெட்சி மறவர் என்று கருதுவாரும் உளர். வேட்டுவர் எனினும் பெரிய வழு இல்லை’’[39] என்பர் வெ.மு.ஷாஜகான் கனி. திருமுருகாற்றுப்படையில் வரும் கூளியர் என்பவர் ‘சேவித்து நிற்போர்’ என்ற நச்சினார்க்கினியரின் கருத்தை

வெ.மு.ஷாஜகான் கனி மறுப்பார். பல்கூளியர் என்பதால் கூளியர் பலராகக் கூட்டமாக உள்ளனர். குறும் என்ற அடையால் அக்கூளியர், சித்திரக் குள்ளர் என்பது பெறப்படும். வேறுபல் உருவில் என்ற அடையால், அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் வேறுவேறு பல உருவத் தோற்றத்தில் ஒப்பனை செய்து வந்துள்ளனர் என்பதும் தெளிவாகும். சாறு (திருவிழா) நடைபெறும் இடத்தில், அரசர் போலவும் கடவுளர் போலவும் வேடப் புனைவு கொண்டதால் வீறுபெறத் தோன்றிக் கலைநிகழ்வு நடத்தி யாசித்தவர்கள் எனலாம். முன் அடையால் நோக்கக் கூளியர் என்பது கலைஞர்களே என்பது அறியலாம். இங்குக் கூளியர் என்பார் ‘சித்திரக்குள்ளர்’ என்று இன்று நாம் குறிப்பிடும் குறள் உருக்கொண்டவர் ஆவர். சர்க்கஸ் (Circus) நிகழ்வில் நகைச்சுவைக்காக அவ்வினத்தார் பணிசெய்வது இன்று வழக்கம். இதுபோல், அன்றும் அத்தகைய பிறவி ஊனம் எய்திய குறள் உருவினர் இரவலர்க் கலைஞர்களாக இருந்துள்ளர் என்ற கருத்தையும் குறிப்பிடுகிறார். எனவே குறள் உருவம் கொண்ட குறுங்கூளியர்கள் நகைச் சுவைகள் புரிந்தும், பல்வேறு வேடங்கள் தரித்தும் இரவலர்க் கலைஞர் என்பதை அறியலாம்.

குறுங்கூளியர் என்பவர் இரவலர்க் கலைஞர் என புறநானூற்றுப் பாடல் கூறுகிறது. இதனை,

“குரங் கன்ன புன்குறுங் கூளியர்
பரந் தலைக்கும் பகைஒன் றென்கோ” (புறம்.136:13-14)

என்ற பாடல் வழி உணரமுடிகிறது. இப்பாடலில் ‘குறுங்கூளியர்’ என்று வந்திருப்பது கவனத்திற்குரியது. குரங்கு போன்ற குறுங்கூளியர் என்றது அவர்களின் வழிப்பறி குறித்த கிழக்கிடு பொருள் பற்றிய உவமை. புலவர் ஈரும் பேனும் பசியும் எனப் பல பக்கமாகத் தன்னை வருத்தியிருக்க, அது தெரியாத அவ்விரவலர் தன்னிடம் இருந்த சிறிது பொருளையும் குரங்கு போலப் பறித்தனரே என்ற புலம்பல் குறிப்பாக இதனைப் பாடினர் புலவர். அவர்களின் ஆட்டம்பாட்டம் குறித்த எள்ளல் பொருளாகவும் இதைக் கூறலாம். கோடியர் வீட்டுச் சிறுவர்கள் தம் பெற்றோர் ஆடிய கூத்தினைப் போல பாவித்து ஆடிய கோமாளித்தமான ஆட்டத்தைக் கடுவனுக்கு உவமை கூறுவது சங்கப் புலவர் வழக்கமாகும்.

“கடும்பறைக் கோடியர் மகா அர் அன்ன
நெடுங்கழைக் கொம்பர்க் கடுவன் உகளினும்” (மலை.236-237)

என்பது இங்கு கவணிக்கத் தக்கது. இன்று நம் கோவில் சிற்பங்களில் குள்ள உருக்கொண்ட பூதம் போன்ற தோற்றத்தில் சில உருவங்களைப் பார்க்கலாம்.

அவை பூதகணங்கள் என்பர். 'கணங்கொள் கூளியொடு கதுப்பிகுத் தசைஇ' (பட்டி.259) என்று கூறும் கணங்கொள் கூளி என்பாரும் இவரே. இப்பூதகணங்கள் அக்காலக் குறுங்கூளியர் என்ற கூத்துக் கலைஞராதல் வேண்டும். தம் குறளுருவின் இழிவு நீங்க, அவர்கள் தம் உருவ நிலைக்குத் தெய்வத்தன்மை ஏற்றித் தம்மைத் தெய்வத்தின் அடியவர் போலவும் பூதங்கள் போலவும் ஒப்பனை செய்து ஆடினர். அத்தகைய செயல்களையே பக்தர்களான சிற்பிகளும் கோயில் உருக்களாக வடித்திருக்க வேண்டும்.

உருவெழு கூளியர்

குறுங்கூளியர் என்ற இனத்தாருள் வேறொரு வகைக் கலைஞர் உருவெழு கூளியர் ஆவர். கோமாளிகளினின்றும் வேறுபட்டு, சமூக மக்கள் மதிக்கத்தக்க உருவம் எழுப்பும் கூளியர் உருவெழு கூளியர் எனப்பட்டுள்ளனர். இவர்கள் பேய் போல் உருவம் புனைந்து ஆடியுள்ளனர். இவரைப் பேய் மகளிர் என்று கூறுவார் கரு.அழ.குணசேகரன்.

"துணங்கையஞ் செல்விக்கு அணங்கு தாங்கு" (பெரும்.459)

"பெருங்காட்டுக் கொற்றிக்குப் பேய்நொடித் தாங்கு" (கலித்.89:8)

போன்ற வரிகள் மேற்சொன்ன கருத்திற்குச் சான்று பகர்கின்றன. கொற்றி என்பவள் கொற்றவை. பேய் நொடித்தல் என்பது, கொற்றவைக்குப் பின்நின்று பேய்கள் அவள் புகழைப் பாடி ஆடுவது எனலாம். உண்மையில் பேய்கள் ஆடுவதில்லை. கூளியரே பேய்போல் புனைந்து ஆடியுள்ளனர். அடியோராகிய கூனும் குறளும் உறழ்ந்து கூறியதாக (கலித்.94) ஒரு பாடல் உண்டு. 'நின்னின் இழிந்ததோ கூனின் பிறப்பு' என்று பரத்தையரை இழித்துப்பாடிக் கோயிலில் பேய்போல் புனைந்து, பேயும் துள்ளி விழுவது போல ஆடுவர். அதுகண்டு யாரும் நகைத்தல் கூடாது என்பர்.

உருவெழு கூளியர், பேய்போல் புனைந்து, பூசாரி (சடங்காளி) போலச் சங்க காலத்தில் பணி செய்துள்ளனர். பலியிட்ட விலங்குகளின் குறுதி குடித்து வெளிவந்தவர்களாக ஆடிச் சடங்கு நடத்தியுள்ளனர். இவர்கள் கவர்கால் கூளியர் என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளனர். "கவர்கால் கூளியரும் உருவெழு கூளியரும் ஒருவரே ஆவர். சடங்கு செய்யும்போது தெய்வம், பேய் என வேண்டிய உருவம் எழுப்பி ஆடுவதால் உருவெழு கூளியர் எனப்பட்டனர். தம் இரு கால்களும் நெருங்காமல் அகல விரித்து நடப்பதால் கவர்கால் கூளியர் என்ற பட்டப்பெயர் தாங்கினர் எனத் தெரிகிறது"[40] என்று விளக்குவர். இவர்களின் சடங்கு இக்கால மாசானக் கொள்ளையினை ஒத்திருக்கிறது. அதாவது, குருதி சிந்திய அல்லது குருதி பிசைந்த சோறு அல்லது தானியம்

போன்றவற்றை உண்ணும் பூசாரிகளை நாம் இன்றும் நாட்டுப்புறங்களில் காண முடிகிறது. மாசானக் கொள்ளை என்றும், மயானக் கொள்ளை என்றும் திருவிழாக்களில் நிகழ்த்தப்படும் குருதி சிந்திய உடல்களை மேனிகளில் அணிந்து ஆடுகின்ற காட்சிகளை ஆண்டுதோறும் தமிழகத்தின் பல இடங்களில் காண நேரிடுகிறது. வட நாட்டில் அகோரிகள் என்று சொல்லத்தக்கவர்கள் எரியும் பிணங்களைத் திண்பவர்களாக இன்றளவும் நாம் ஊடகங்களின் வழி அறிய நேரிடுகிறது. மேற்சுட்டிய நடைமுறை நிகழ்வுகளை வைத்து எண்ணிப் பார்க்கும்போது உணர்ச்சி வெறியால் உந்தப்பட்டு இரத்தம் சிந்திய பிணங்களோடு உறவாடிய பாணர் மகளிர் தொல்குடிச் சமூகத்தில் விளங்கி உள்ளனர் எனக் கணிக்க முடிகிறது. இங்கு பேய் போல ஆடியவர்கள் பாணர் மகளிர் என்றும் விறலியர் இல்லை என்றும் புலப்படுகிறது. எனவே அவ்ஆடல் புரிந்தவர்கள் உருவெழு கூளியர் என்றும் கவர்கால் கூளியர் என்றும் துணியலாம்.

"கொள்ளை வல்சிக் கவர்கால் கூளியர்" (பதிற்.19:1)

இங்கு கொள்ளை வல்சி என்று வந்திருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. இது இன்று நம் கிராமங்களில் வழங்கும் மயானக் கொள்ளை என்ற வழக்குச் சொல்லோடு ஒப்பு நோக்கத்தக்கது. இவர்கள் எருமையைப் பலியிட்டு அதன் குருதியை உண்டு மகிழ்ந்தாடுவர்.

"உருவெழு கூளியர் உண்டு மகிழ்ந்தாட" (பதிற்.36:12)

என்ற பாடலால் இன்றைய மாசானக் கொள்ளை என்ற சடங்கு நிகழ்த்தும் கலைஞர்கள் போல் சங்க காலத்தில் உருவெழு கூளியரும் சடங்கு செய்துள்ளனர் என்று துணியலாம்.

வேலன்

தமிழருடைய வழிபாட்டில் வெறியாடல் என்பது ஆட்ட வகையில் ஒன்றாகக் கொள்வர். வேலன் மீது முருகன் வந்து குறி சொல்லுவான் என்ற நம்பிக்கை பழந்தமிழர்களிடையே காணப்பட்டுள்ளது. இந்நம்பிக்கையின் வழி பல்வேறு ஆட்டங்களும் பாட்டங்களும் உருக்கொண்டன. இத்தகைய நம்பிக்கைகள் சமயத் தோற்றத்திற்கு அடிகோலினாற் போன்று இச்சடங்குகளில் நிகழ்ந்த ஆட்டங்காண ஆடற்கலை உருவாக்கத்திற்குத் துணை செய்தன. "தமிழ் நாடக வரலாற்றில் தெரிய வரும் முதல் கூத்தன் வேலன். இவனே ஆதிக் கட்டியங்காரன். ஆதித்தமிழ்க் குடியினரான துடியரின் வழிவந்தவனே வேலன். துடியன் கையது வேலே (புறம்.285) என்பதன் வழி, வேலை

எப்போதும் கையில் வைத்திருக்கும் வழக்கம் கொண்ட துடியனே வேலன்''[41] என்று வெ.மு.ஷாஜகான் கனி கூறுவார்.

''வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன்
வெறியாட்டு அயர்ந்த காந்தளும்'' (தொல்.புறத்.5)

என்று வெறியாடல் பற்றி தொல்காப்பியம் குறிப்பிடும். வெறியறி சிறப்பின் என்றது போர்வெறியை மறவர்க்குப் புகட்டலில் வல்லவன் என்பது பொருள். அவன் வாயிலிருந்து வரும் பாடல்வரிகள் உயிர்ப்பலி வாங்கவல்ல வெறியை உசுப்பிச் சூடேற்றும் மிக்க வெம்மையுடையனவாக இருக்கும். அதனால் தான் வெவ்வாய் என்று உவமிக்கப்படுகிறான். போர் மறவர் அனைவரும் ஒருங்கு கூடி வெறி வந்து ஆடியதால் வெறியாட்டு அயர்ந்த என்று கூறியுள்ளனர். ''வேல் கோலா'' (மதுரை.690) என்றது போல, போர்க்கள வேலையே கூத்துக்கோலாகக் கொண்டு ஆடியதாலும் வேலை எப்போதுமே கையில் வைத்திருப்பதாலும் அவனை வேலன் என்று அழைத்துள்ளனர். வேலன் முதலில் பாடியாடித் தொடங்க, அவனைப் பின்பற்றிப் போர்வீரர்கள் சேர்ந்து ஆடியுள்ளனர். இதனால் நாடக வரலாற்றில் முதல் கட்டியங்காரன் வேலன் என்று ஷாஜகான் கனி கூறிச் செல்வார். வேலன் என்பது இயற்பெயரன்று. குடிப்பெயர் ஆகும். வழிவழியாக வேலன் குடியில் பிறந்து வந்து வெறியறி சிறப்பின் பணிசெய்வார் அனைவருமே வேலன் என அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். ஆதியில் போர்க்களப்பணி செய்த வேலர், பின்னர் அகத்திணை வழக்கில், சமுதாய மற்றும் சமய ஊழியராகத் தம் பணியை மாற்றிக்கொண்டுள்ளனர். முருகன் அருள் வந்து வேலன் ஆடும் ஆட்டம் வெறியாட்டு எனப்பெறும். குறுஞ்சிநில மக்கள் வெற்றி வேண்டி ஆடும் வெறியாட்டு காந்தள் எனப்பெற்றுப் புறத்திணைப் பாற்படும். காமப் பொருட்டாய் நிகழுகின்ற காலத்துக் குறிஞ்சித்திணைப் பாற்படும். அகப்பொருளின் கண் வேலனே வெறிக்கூத்து நிகழ்த்துவான்; புறப்பொருளில் வேலனன்றியும் வேட்டுவமகளும் வெறியாடல் உண்டு. 'வெறியாட்டயர்ந்த காந்தள்' என்றும் 'வெறியாட்டிடத்து வெருவின் கண்ணும்' என்றும் இத்திணையாட்டைத் தொல்காப்பியர் கூறுவர். புறத்தில் வெறியாடல் சிறுபான்மைத்தாகும்.

வேலன் முருகனை விளித்துப்பாடும் போது பெண்கள் குரவைக்கூத்து ஆடியுள்ளனர். இதனை,

''அருங்கடி வேலன் முருகொடு வளைஇ
அரிக்கூடி டின்னியங் களங்கநேர் நிறுத்துக்
கார்மலர்க் குறிஞ்சி சூடிக் கடம்பின்
சீர்மிகு நெடுவேள் பேணித் தழூஉப்பிணையூஉ

மன்றுதொறு நின்ற குரவை'' (மதுரை.613-617)

என்ற மதுரைக்காஞ்சியின் பாடலடிகளால் அறியமுடிகிறது. 'அரிய அச்சத்தைச் செய்யும் வேலன் இடுக்கண் முருகனால் வந்ததெனக் கூறினான். தான் கூறிய அச்சொல்லின் கண்ணே கேட்டோரை வளைத்துக் கொண்டு, அரித்தெழும் ஓசையையுடைய இனிய வாத்தியங்கள் ஒலிக்க, கார்காலத்து மலராகிய குறிஞ்சியைச் சூடி, கடம்பு அணிந்த முருகனைச் செவ்விதாகத் தன் மெய்க்கண்ணே நிறுத்தி வழிபடுவான். அவ்வாறு வழிபட, மகளிர் தம்முட்டமுவிக் கை கோத்து மன்றுகள் தோறும் நின்று குரவைக் கூத்து ஆடியுள்ளான். வெறியாட்டில் தெய்வம் ஏறி அசைகின்ற அசைவு, உலாவி அசைந்து ஆடுகின்ற மடப்பத்தினை உடைய விறலியின் ஆட்டத்திற்கும் அரிய மணியை உடைய பாம்பின் ஆட்டத்திற்கும் ஒப்பிடப்பட்டுள்ளது (பதிற்.51:10-13). வெறியாடும் களத்தினை நன்கு அமைத்து வேலிற்கு மாலை சூட்டி, வளம் பொருந்திய கோயிலில் ஒலியுண்டாகப் பலி கொடுத்து, அழகிய சிவந்த தினையை இரத்தத்துடன் கலந்து தூவி முருகனை அச்சம் பொருந்திய நடு இரவில் வேலன் வரவழைப்பான் என (அகம்.22:8-11) கூறுகிறது. எனவே பண்டைய காலத்தில் ஆடல், பாடல் கலை உருவாக்கத்திலும், அவற்றை மக்களிடையே கொண்டு சென்று பரப்பியதிலும் வேலன் என்னும் கலைஞனுக்கு முதன்மைப் பங்கு உண்டு என்பதை அறிய முடிகிறது.

இயல் முடிகள்

சங்ககாலத்தில் வாழ்ந்த கலைஞர்கள் பெரும்பாலனோர்கள் தொழில்முறைக் கலைஞர்களாக இருந்தனர். இவர்களின் வாழ்க்கை கலைத் தொழிலை முதன்மைப்படுத்தியதாய் அமைந்திருந்தது. இவர்களின் பொருளாதாரத் தேவைகள் அனைத்தும் கலைத்தொழிலின் மூலம் பெறும் வருவாயை மையமிட்டிருந்தது. பொதுவாக பாண்மரபினர் என்ற சொல் சங்ககால நிகழ்த்துக் கலைஞர்களை குறிக்கும் பொதுச் சொல்லாக விளங்கியுள்ளது. கலைஞர்களுக்கு உதவி செய்யும் பண்புகள் அன்றைய கால மன்னர்களிடமும் மக்களிடமும் காணப்பட்டது. ஓரிடத்தில் நிலையாகத் தங்காது வருவாய் கருதி வெவ்வேறு இடங்களுக்கு பயணப்பட்டுக் கொண்டே இருந்தனர். இதனால் நிலைத்த குடியிருப்புக்களைக் காணமுடியவில்லை. இவர்கள் தனித்து இயங்காமல் தன் சுற்றங்களோடு நாடோடி வாழ்க்கையை வாழ்ந்தனர். பொருள் கிடைத்த போது அவற்றை பகிர்ந்துண்ணுணம் பண்புடையவர்களாக இருந்துள்ளனர்.

அகவாழ்க்கையில் தூது சென்று தலைவன் தலைவியருக்கு உதவும் பண்பாளர்களாக இருந்துள்ளனர். இவர்களின் வாழ்க்கை வறுமை நிலைப்பட்டதாவே இருந்துள்ளது. உணவு, உடை, இருப்பிடம் இன்றி நாடோடிகளாகவே இருந்துள்ளனர். வறுமையின் காரணமாக கிழிந்த ஆடையையும், உடல் மெலிந்து எலும்பும் தோலுமாய் வாடியுள்ளனர். ஒரு சிலர் மன்னர்கள் கொடுத்த பரிசில்களைக் கொண்டு செழிப்போடு வாழ்ந்துள்ளனர். பாணன் என்னும் பெயருடைய பாணர்கள் பரிசாகக் கிடைத்த நாட்டினை ஆட்சி செய்துள்ளனர். பாண்குடியைச் சேர்ந்த பெண்பாற் கலைஞர்கள் அறிவுத்துறையிலும், அரசியல் துறையிலும் சிறப்புற்று இருந்தனர்.

சங்க காலத்தில் உயரிடம் பெற்றிருந்த பாண்மரபினர் ஆரியர்களின் வருகையினால் கீழிறக்கம் அடைந்தனர். பிற்காலப் புலவர் மரபுக்கு வித்திட்டவர்கள் பாணர்களே ஆவர். பாணர்கள் சங்ககாலத்தில் இருந்து தொடர்ச்சியாக வாழ்ந்து வரும் சமூகமாக உள்ளனர். இன்றும் தமிழகம், கேரளா, இலங்கை போன்ற பகுதிகளில் வாழ்ந்து வருகின்றனர். தனக்குப் பரிசில் அளிக்கும் மன்னன் இறந்துவிட்டால், தலையில் மலர் அணிவதைத் தவிர்க்கும் பண்புடையவராக பாடினி இருந்துள்ளார். பெண்பால் கலைஞர்களின் உடல் வர்ணிப்பு மிகையாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. கற்பு திறம் மிக்க பெண்பாற் கலைஞர்கள், ஒழுக்கக்கேடு நிறைந்த காமக்கிழத்தியாகவும் காட்டப்பட்டுள்ளனர்.

கூத்தர்கள் அரசவையிலும் மக்கள் கூடும் பொது இடங்களிலும் கலைகளை நிகழ்த்தியுள்ளனர். பொருநர்கள் போர்க்களத்திலும் அரசவையிலும்

தங்கள் கலைத் திறனை வெளிப்படுத்தினர். இவர்கள் தனித்து இயங்காமல் பாணர், விறலி முதலானவர்களோடு சேர்ந்து கலையை நிகழ்த்தியுள்ளனர். கூத்தர்கள் கோட்டினை கூத்து நடத்தும் போது கோலாக பயன்படுத்தியுள்ளனர். கோடியர்கள் கலைத்தொழிலோடு, வருவதை அறிந்து சொல்லும் கணிப்பாளர்களாக இருந்துள்ளனர். வயிரியர்கள் அரசவையிலும் போர்க்களத்திலும் வயிர் என்னும் இசைக்கருவியை இசைத்துள்ளனர். கண்ணுளர் என்பார் மாறுவேடம் பூண்டு நடித்துள்ளனர். இவர்கள் கண்ணுள் வினைஞரில் இருந்து வேறுபட்டவர். கண்ணுள் வினைஞர் என்போர் ஓவியம் வரையும் கலைஞர்கள். துடியர்கள் துடியை இசைத்ததோடு பாடும் திறன் பெற்றவராக இருந்துள்ளனர்.

சங்ககாலத்தில் தீண்டாமை என்னும் கருத்து குடிப் பாகுபாட்டுடன் பார்ப்பனர்களின் வர்ணபாகுபாடு கலந்த காலத்தில் வேரூன்றியது. இயவர்கள் போர்க்களச் சடங்காளியாக பாசறையிலும் போர்க்களத்திலும் பணி செய்துள்ளனர். நகைவர்கள் கலை நிகழ்வுகளில் மக்களை மகிழ்ச்சியூட்டும் தொழிலைச் செய்துள்ளனர். அகவுநர் ஆடல் பாடலோடு வருங்கால நிகழ்வு குறித்து குறிசொல்லும் முதுபெண்டிர்களாக இருந்தனர். குறி சொல்லும் பெண்களில் கையில் சிறுகோல் வைத்திருப்பவர்கள் அகவன் மகளிர் வழித் தோன்றல்களாவர். நாழிநெல்லை முறத்தில் சிதறிக் கணக்கிடுவோர் கட்டுவிச்சியரின் வழிப்பட்டவர்கள்.

சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் முதலானவர்கள் வடமொழி சார்புக் கலைஞர்களாக இருந்தனர். இவர்கள் அரசனை வாழ்த்தி கூத்தினை முடித்துள்ளனர். பெதும்பைப் பருவத்துச் சிறுமியர்களான இளையர்கள் பெண்கலைஞர்களுக்குப் பணிவிடை செய்யும் வளரும் கலைஞர்களாக இருந்தனர். கைவல் இளையரானப் பெண்பாற் கலைஞர்கள், தேர்ச்சிப் பெற்று விறலியாகியுள்ளனர். குறள் உருவம் கொண்ட கலைஞர்களான குறுங்கூளியர்கள், பல வேடங்கள் இட்டு நகைச்சுவைபட ஆடியுள்ளனர். உருவெழு கூளியர் பேய்போல் வேடமிட்டு ஆடும் சடங்காளியாவர். வேலன் என்பவன் கூத்துக்கலையில் கட்டியங்காரனாக இருந்துள்ளான். இவன் ஆதித்தமிழ்க் குடியினரான துடியரின் வழிவந்தவனாவான்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. பாலசுப்பிரமணியன்.கு.வெ., **சங்க இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக்கோட்பாடும்,** ப.247.
2. காந்திதாசன்.க., **சங்க இலக்கியத்தில் பாணர் வாழ்வியல்,** ப.44.
3. வரதராசன்.வெ., **தமிழ்ப்பாணர் வாழ்வும் வரலாறும்,** ப.5.
4. காந்திதாசன்.க., **சங்க இலக்கியத்தில் பாணர் வாழ்வியல்,** ப.46.
5. குணசேகரன்.கரு.அழ., **பதிற்றுப்பத்து மூலமும் ஆராய்ச்சிப் புத்துரையும்,** ப.133.
6. வரதராசன்.வெ., **தமிழ்ப்பாணர் வாழ்வும் வரலாறும்,** ப.6.
7. ஔவை துரைசாமிப்பிள்ளை, **ஐங்குறுநூறு மூலமும் விளக்கவுரையும்,** ப.1028.
8. கார்த்திகேசு சிவதம்பி, **பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம்,** ப.204.
9. மேலது, ப.205.
10. வரதராசன்.வெ., **தமிழ்ப்பாணர் வாழ்வும் வரலாறும்,** ப.205.
11. எட்கர் தர்சன், **தென்னிந்திய குலங்களும் குடிகளும்,** ப.30.
12. சம்பத்குமார்.மா., **சங்க இலக்கியத்தில் கலைஞர்களின் வாழ்வியலும் பாணர்களின் தற்கால நிலையும்,** ப.216.
13. எட்கர் தர்சன், **தென்னிந்திய குலங்களும் குடிகளும்,** ப.32.
14. மனோன்மணி, சண்முகதாஸ், **சாதியும் துடக்கும்,** ப.5.
15. வரதராசன்.வெ., **தமிழ்ப்பாணர் வாழ்வும் வரலாறும்,** ப.205.
16. கார்த்திகேசு சிவதம்பி, **பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம்,** ப.227.
17. ஷாஜகான்கனி.வெ.மு., **தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும்,** ப.203.
18. கார்த்திகேசு சிவதம்பி, **பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம்,** ப.227.
19. கைலாசபதி, **தமிழ் வீரநிலைக் கவிதை,** ப.154.
20. ஷாஜகான்கனி.வெ.மு., **தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும்,** ப.163.
21. கார்த்திகேசு சிவதம்பி, **பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம்,** ப.250.
22. கைலாசபதி, **தமிழ் வீரநிலைக் கவிதை,** ப.149.
23. மேலது, ப.150.
24. மேலது, பக்.142-143.
25. மேலது, ப.144.
26. கார்த்திகேசு சிவதம்பி, **பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம்,** ப.215.
27. ஷாஜகான்கனி.வெ.மு., **தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும்,** ப.175.
28. மேலது, ப.166.
29. மேலது, ப.169.
30. காந்திதாசன்.க., **சங்க இலக்கியத்தில் பாணர் வாழ்வியல்,** பக்.94-95.

31. ஷாஜகான்கனி.வெ.மு., **தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும்,** ப.169.

32. ராஜ்கௌதமன், **தலித் பார்வையில் தமிழ்ப்பண்பாடு,** ப.65.

33. துரைசாமிப்பிள்ளை.ஔவை.சு., **நற்றிணை மூலமும் விளக்கவுரையும்,** ப.436.

34. ஷாஜகான்கனி.வெ.மு., **தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும்,** ப.218.

35. மேலது, ப.219.

36. மேலது, ப.220.

37. மேலது, ப.222.

38. சாமிநாதையர்.உ.வே., **புறநானூறு மூலமும் உரையும்,** ப.257.

39. ஷாஜகான்கனி.வெ.மு., **தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும்,** ப.226.

40. மேலது, ப.230.

41. ஷாஜகான்கனி.வெ.மு., **தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும்,** ப.161.

முடிவுரை

முடிவுரை

சங்ககாலக் கலைஞர்கள் சமுதாய வளர்ச்சிக்குப் பெரும் பங்காற்றியுள்ளனர். தாங்கள் கற்ற சிறந்த கலைத்திறனை மக்களிடையேயும், மன்னர்களிடையேயும் வெளிப்படுத்தி மகிழ்ச்சியுடன் கூடிய ஒரு சமுதாயத்தைக் கட்டமைத்துள்ளனர். சமுதாயத்தில் நடைபெறும் முக்கியமான விழாக்களின் போது தங்களின் கலைத்திறனை வெளிப்படுத்தி மக்களிடையே ஒரு இணக்கமான சூழ்நிலையை உருவாக்கியுள்ளனர். தாங்கள் பெற்றிருந்த கலைத்திறனை வெளிப்படுத்துவதற்குத் தேவையான கலைக்கருவிகள் யாவற்றையும் தாங்களே உருவாக்கிக் கொண்டுள்ளனர். தமிழர்களுக்கென்று தனி அடையாளம் கொண்ட பறை, முரசு, யாழ் போன்ற பல்வேறு இசைக்கருவிகளையும் உருவாக்கி, அவற்றை போற்றிப் பாதுகாத்துள்ளனர். அரசியல்துறையில் மன்னனையும் மக்களையும் இணைக்கும் பாலமாக செயல்பட்டதோடு, அரசன் வெளியிடும் செய்திகளை மக்களிடம் கொண்டு சேர்க்கும் ஊடகமாகவும் செயல்பட்டுள்ளனர். தேவையான பொழுது நெறிதவறிச்செல்லும் மன்னர்களை நல்வழிப்படுத்தும் ஆலோசனைகளை வழங்கி, அவர்களின் ஆட்சி சிறக்க வழிவகை செய்துள்ளனர். இருநாட்டு மன்னர்களிடையே இருந்த பகை உணர்வைத் தீர்க்க தூது செல்லும் அரிய பணியையும் மேற்கொண்டுள்ளனர். புறத்துறைகளிலும் தங்களின் மேலான பங்களிப்பைச் செய்துள்ளனர். போர்களின் போது போர்க்களங்களுக்கே சென்று வீரர்களுக்கு உற்சாகம் தரும் வகையில் இசைக்கருவிகளை இசைத்துள்ளனர். அகத்துறைகளில் தலைவன் தலைவியிடையை நிலவி வந்த ஊடல்களைத் தீர்க்கும் வாயில்களாகச் செயல்பட்டுள்ளனர்.

இவ்வாறு பல்வேறு நிலைகளிலும் சமுதாய நலனுக்காக பாடுபட்டிருந்தாலும், அக்கலைஞர்களின் வாழ்வானது பல இன்னல்கள் கொண்டதாவே அமைந்திருந்தது. பொருளாதார அடிப்படையில் அன்றாடத் தேவைகளையே பூர்த்தி செய்ய முடியாமல் வறுமையில் வாடியுள்ளனர். கருத்தியல் அடிப்படையில் தங்களைப் பற்றி சமுதாயத்தில் ஓர் உயர்நிலை உள்ளது என்ற எண்ணம் அவர்களிடம் மேலோங்கி காணப்பட்டிருந்தாலும், அது போலித்தன்மை நிறைந்ததாவே இருந்துள்ளது. அவ்வாறான ஒரு பிம்பத்தை அன்றைய சமுதாயம் கட்டமைத்திருந்தது. எதிர்கால பொருளாதார தேவை குறித்த மனப்பான்மை அவர்களிடம் இல்லாததால், மேலும் மேலும் நலிவுநிலைக்கே சென்றுள்ளனர். உபரித்தொழிலான கலைத்தொழிலை மேற்கொண்ட கலைஞர்கள் முதன்மைத் தொழில் செய்வோரோடு போட்டியிட முடியாமல் சமுதாயத்தில் கீழிறக்கம் அடைந்துள்ளனர். தங்களுக்கென்று

நிலையான இருப்பிடம் இல்லாமல் நாடோடிகளாகவும், ஐந்நில மக்களிடையேயும், மன்னர்களிடையேயும் இரந்துண்ணுவோராகவும் வாழ்க்கையைக் கழித்துள்ளனர்.

சங்ககாலத்திற்குப் பிற்பட்ட காலங்களில் வழங்கப்பட்ட கலைகள் யாவும் தனக்கு முன்பு இருந்த கலை மரபுகளை உள்வாங்கிக் கொண்டு வளர்ந்துள்ளன. ஒவ்வொரு காலக்கட்டத்திலும் புதிய கலைப்பாணிகள் உருக்கொண்டன. சங்ககாலத்தை அடுத்த களப்பிரர் காலத்தில் வழங்கப்பட்ட கலைகள் குறித்து அறிவதற்குப் போதுமான சான்றுகள் இல்லை. இருப்பினும் அக்காலத்தில் கலைகள் இருந்ததற்கான சான்றுகளைக் காணமுடிகிறது. அதைத் தொடர்ந்த பல்லவர் காலத்தில் கலைகள் செழித்து வளர்ந்துள்ளன. இக்காலக்கட்டத்தில் ஆண்ட அரசர்கள் கலைகளை வளர்ப்பதில் ஆர்வம் காட்டினர். இதனால் இசை, நடனம், கட்டடம் முதலான கலைகள் செழிப்புற்று வளர்ந்தன். இக்காலக்கட்டத்தில் கோவில்களில் நடனமங்கைகள் பணியமர்த்தப்பட்டு, கலைஞர்களுக்குத் தேவையான உதவிகள் வழங்கப்பட்டன. கலைகள் யாவும் சமயங்களைச் சார்ந்து வளர்ந்தன. பல்லவர்களுக்குப் பிறகு ஆட்சி செய்த சோழர்களும் கலை ஆர்வமுடையவர்களாக இருந்தனர். இவர்கள் பல்வர்களின் கலைப்பாணிகளை பின்பற்றியதோடு, தனக்கென புதிய பாணிகளை உருவாக்கிக் கொண்டனர். நாயக்கர் காலத்தில் தெலுங்கில் இருந்து புதிய கலை வடிவங்கள் தமிழகத்தில் தோன்றின. இக்கலைகளை வளர்ப்பதற்குக்கென்று கலைஞர்கள் வரவழைக்கப்பட்டனர். இதனால் மரபுக்கலைகள் மறக்கப்பட்டு, புதிய கலைகள் மக்களின் கவனத்தைப் பெற்றன. நவீன காலத்தில் கலைகள் ஒவ்வொரு இனத்தாருக்கும் உரியதாகக் கருதப்பட்ட கலைகள், ஆர்வமுடையவர்கள் எவரும் கற்கலாம் என்ற பொதுநிலையை அடைந்தன. கலைகளின் வளர்ச்சியில் புதிய நுட்பங்கள் கைக்கொள்ளப்பட்டன.

இசைக்கருவிகளில் முதன்மை பெற்றதாக மனிதனின் ஒலியுறுப்புகள் இருந்தன. இசைக்கலைஞர்கள் இயற்கையின் மூலம் பெறப்பட்ட ஓசைகளைக் கொண்டு இசைகளை உருவாக்கியுள்ளனர். இசைக்கருவிகளைத் தனித்து இசைத்ததோடு, பல கருவிகளையும் ஒருங்கமைத்தும் இசைத்துள்ளனர். இதனைக் கூடுகொள் பல்லியம் என்று அழைத்துள்ளனர். பெரும்பாலும் இயற்கையில் இருந்து பெறப்பட்ட பொருள்களைக் கொண்டே இசைக்கருவிகளை உருவாக்கியுள்ளனர். வில்யாழ் குமிழங் கொம்பினாலும் மரல் நாரினாலும் செய்யப்பட்டு, குறிஞ்சிப்பண் வாசிப்பற்கு ஏற்றதாக இருந்தது. நரம்பிசைக் கருவிகளில் பேரியாழ் பாணர்களால் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இது கலை நிகழிடங்களுக்குக் கொண்டு செல்வதற்குத் தடையாகப் பெரிய உருவம்

பெற்றிருந்ததால் சிறப்பிழந்து போனது. இதன் உருவத்தினை தமிழகக் கோயில் சிற்பங்களில் காணமுடிகிறது. சீறியாழ் கலைஞர்களால் அதிகமாக பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. புரவலர்களைக் காண வேற்றுநாடுகளுக்குச் செல்லும் சமயத்தில் அவர்கள் கையில் கொண்டு செல்ல வசதியாக சீறியாழ் பயன்பட்டுள்ளது. சங்ககாலத்தில் வழங்கப்பட்ட இசைக்கருவிகள் சில மாற்றம் பெற்று வழங்கப்பெற்றுள்ளன. இதற்கு யாழ் என்னும் இசைக்கருவி பின்னாட்களில் வீணையாக மாற்றம் அடைந்ததையும், துடி என்னும் இசைக்கருவி உடுக்கையாக உருமாறியுள்ளதையும் சான்று காட்டலாம்.

சங்ககாலத்தில் யாழ், குழல், பறை, முரசு, முழவு, தண்ணுமை, கிணை முதலான கருவிகளின் பயன்பாடு அதிகமாக இருந்துள்ளன. அன்றாட வாழ்வியலில் அறிவிப்புக்கள் செய்யவும், போர்க்களங்களில் வீரர்களுக்கு உற்சாகமுட்டவும் இக்கருவிகள் பயன்பட்டுள்ளன. துளைக்கருவியான குழலில் பாலைப்பண் வாசிக்கப்பட்டுள்ளது. இது வங்காப் பறவையின் பெண் இனக்குரலை ஒத்திருந்துள்ளது. பறை சங்ககால வாழ்வியல் கூறுகளில் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றிருந்தது. இது செய்திகளை அறிவிக்கும் வல்லோசைக் கருவியாக பயன்பட்டுள்ளது. அரசருக்குரிய கருவிகளில் முரசு உயர்ந்ததாக இருந்தது. இதனை வைப்பதற்கென்று தனிக்கட்டில் இருந்ததது. ஒரு நாட்டின் முரசினைக் கைப்பற்றி விட்டால் அந்தநாடு தோல்வியுள்ளதாக அறிவித்துள்ளனர். நல்ல ஆனேறுகளைப் பொருதவிட்டு அதில் வெற்றி பெற்ற ஏற்றின் தோலினால் முரசு செய்துள்ளனர். பகையரசர்களின் காவல் மரத்தால் செய்வது சிறப்பாக கருதப்பட்டது. முழவு யாழிசைக்குத் தாளவறுதி செய்யும் கருவியாக இருந்துள்ளது. இது பனைமரத்தைப் போன்றும் பலாப்பழத்தினைப் போன்றும் இருந்துள்ளது.

போர்க்களத்தில் போருக்குரிய பூவை அரசன் சூடும் போது தண்ணுமை இசைக்கப்பட்டுள்ளது. இதனைத் தண்ணீர் தடவி பக்குவப்படுத்தியுள்ளனர். ஆமையின் தோற்றத்தை ஒத்ததாக கிணை இருந்தது. காலையில் வள்ளல்களைத் துயில் எழுப்ப இசைக்கப்பட்டுள்ளது. பதலை ஒருபக்கத்தில் மட்டும் அடித்து இசை எழுப்பும் கருவி. தட்டை தினைக் கதிர்களைத் தின்னவரும் பறவைகளை விரட்ட இசைக்கப்பட்டுள்ளது. தெய்வத்தினைத் தொழும் போது ஆகுளி இசைக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் ஓசை ஆந்தையின் அலறல் போல் இருந்துள்ளது. சங்ககாலப் போர்க்குரிய கருவிகளில் துடியும் ஒன்று. இக்கருவி நன்கு வைரமேறிய கருப்பு நிற மரத்தால் செய்யப்படும். துடியின் வலப்புறம் சிறப்பு பெற்றதோடு அப்பக்கத்திலேயே அடிக்கப்படும். இடப்புறம் அடிபடாது. போர்க்களத்தில், ஒளி பொருந்திய வயிரும் வலம்புரிச் சங்கும் ஒலிக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் ஓசை அன்றில் பறவையின் ஓசையோடு

ஒத்திருந்துள்ளது. துடி என்னும் கருவியின் ஓசை பேராந்தையின் ஓசை போல இருந்துள்ளது. மகுளி என்பது எள்ளினைத் தாக்கும் ஒருவகையான நோய். இதனை அரக்கு நோய் என்று கூறியுள்ளனர். வடுகர்கள் பாலை நில வழியில் தங்கும் வேளையில் பம்பையை இசைத்து மகிழ்ந்துள்ளனர். சந்த ஓசைகளை எழுப்பும் கருவியாக பாண்டில் இருந்துள்ளது.

சங்க இலக்கியங்களில் நடனம், ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் சார்ந்த செய்திகள் பரவலாக இடம்பெற்றுள்ளன. சங்ககாலத்தில் நடனக்கலை கூத்து, குரவை, வெறியாட்டு என்ற அடிப்படையில் இடம்பெற்றன. இவ்வாடல்கள் நாட்டுக்கூத்து, சமயச்சடங்கிற்குரிய ஆடல், போர்க்கள ஆடல், பேய் ஆடல் என்ற பன்முகத்தன்மைகளைக் கொண்டிருந்தன. கூத்தர் என்ற அடைமொழியை கொண்ட புலவர்கள் சங்ககாலத்தில் பெருவழக்கு பெற்றதன் வழி நாடகக்கலையின் சிறப்பு புலப்படுகிறது. பெரும்பாலும் கூத்து விழவு என்றே குறிக்கப்பட்டுள்ளது. நாடகம் தொடங்கும் முன்னும், பின்னும் செய்யப்படும் வேலைகளும், நாடகம் நிகழ்த்திய முறைகளும் சில பாடல்களில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இவை சங்ககாலத்தில் நாடகம் அரங்கேற்றப்பட்டதை உறுதிபடுத்துகின்றன. சங்க காலத்தில் அவை, அரங்கு என்னும் சொல்லாட்சிகள் கலித்தொகையில் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆடல் அரங்கைப் பல்வேறு பூக்கள் கொண்டு அலங்கரித்த குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. வயந்தகம் என்னும் அணிகலனைக் கூத்தியர்கள் அணிந்துள்ளனர். முழுநிலவு நாட்களில் நாடகத்திற்கு ஏற்பாடு செய்துள்ளனர். நாடக நிகழ்வுகள் விளக்குகளின் ஒளியிலும் நடைபெற்றுள்ளது. மதுரைக்காஞ்சியில் திரைச்சிலைகள் வைத்து கூத்து நிகழ்த்தப்பட்ட செய்தி குறிக்கப்பட்டுள்ளது. சங்ககால ஓவியங்கள் இயற்கையை ஓவியம் செய்தல், புராணப் பழங்கதைகளை ஓவியம் செய்தல் என்ற வகையில் அமைந்திருந்துள்ளன. பல வண்ண நிறங்களை ஓவியத்தில் பயன்படுத்தியுள்ளனர். ஓவியங்கள் வரைவதற்கென்று மாடங்கள் இருந்துள்ளன. தொய்யில் எழுதுதல், மடலேறுதல் என்பதன் வழி ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. ஓவியம் வரைவதற்குப் பாதிரிப்பூவைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

சங்ககாலத்தில் சிற்பக்கலை நினைவுக் கல் நடுதல் என்பதன் அடிப்படையில் தோன்றியுள்ளது. சங்ககால மக்கள் தெய்வங்களை வழிபட்ட போது அத்தெய்வங்களுக்குரிய அடையாளமான சிற்பங்களையே வணங்கினர். சிற்பக்கலையின் ஒரு பகுதியாக பாவை செய்யும் முறை இருந்துள்ளது. இயற்கையில் கிடைத்த பொருட்களைக் கொண்டு இப்பாவைகளைச் செய்துள்ளனர். மரங்களால் ஆன பொருள்களான தேர், கட்டில், கதவு முதலான பொருட்களும் சிற்பக்கலையின் வளர்நிலையைக் காட்டுகின்றன. அதோடு

பாவை விளக்குகளும் சங்ககாலச் சிற்பங்களின் மாண்புகளை எடுத்துரைக்கின்றன. சங்க காலத்தில் கட்டடக்கலையின் வளர்ச்சி பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. நிலைத்த தன்மையில்லாத பொருட்கள் கொண்டு கட்டப்பட்டதால் அழிவுற்றுள்ளன. கார், வேனிற், கூதிர் முதலான பருவங்களின் தட்ப வெப்பநிலைக்கு ஏற்றவாறு கட்டடங்களை அமைத்துள்ளனர். கடற்கரைக்கு அருகில் உயர்ந்த கட்டடங்கள் அமைத்து, அதில் கப்பல்களுக்கு வழிகாட்ட கலங்கரை விளக்குகளை அமைத்துள்ளனர். ஐந்து நிலங்களிலும் வாழும் மக்கள் அங்கு கிடைக்கும் ஈந்து குரம்பை, நெல்லின் குரம்பை, தருப்பைப் புல், தென்னை ஓலை முதலானவற்றைக் கொண்டு வீடுகள் அமைத்துள்ளனர். கட்டட வேலையை ஆம்பிக்கும் போது திருமுளை சார்த்துவது வழக்கத்தில் இருந்துள்ளது.

சங்ககாலத்தில் வாழ்ந்த கலைஞர்கள் பெரும்பாலனோர்கள் தொழில்முறைக் கலைஞர்களாக இருந்தனர். இவர்களின் வாழ்க்கை கலைத் தொழிலை முதன்மைப்படுத்தியதாய் அமைந்திருந்தது. இவர்களின் பொருளாதாரத் தேவைகள் அனைத்தும் கலைத்தொழிலின் மூலம் பெறும் வருவாயை மையமிட்டிருந்தது. பொதுவாக பாண்மரபினர் என்ற சொல் சங்ககால நிகழ்த்துக் கலைஞர்களை குறிக்கும் பொதுச் சொல்லாக விளங்கியுள்ளது. கலைஞர்களுக்கு உதவி செய்யும் பண்புகள் அன்றைய கால மன்னர்களிடமும் மக்களிடமும் காணப்பட்டது. ஓரிடத்தில் நிலையாகத் தங்காது வருவாய் கருதி வெவ்வேறு இடங்களுக்கு பயணப்பட்டுக் கொண்டே இருந்தனர். இதனால் நிலைத்த குடியிருப்புக்களைக் காணமுடியவில்லை. இவர்கள் தனித்து இயங்காமல் தன் சுற்றங்களோடு நாடோடி வாழ்க்கையை வாழ்ந்தனர். பொருள் கிடைத்த போது அவற்றை பகிர்ந்துண்ணுணம் பண்புடையவர்களாக இருந்துள்ளனர். அகவாழ்க்கையில் தூது சென்று தலைவன் தலைவியருக்கு உதவும் பண்பாளர்களாக இருந்துள்ளனர். இவர்களின் வாழ்க்கை வறுமை நிலைப்பட்டதாவே இருந்துள்ளது. உணவு, உடை, இருப்பிடம் இன்றி நாடோடிகளாகவே இருந்துள்ளனர். வறுமையின் காரணமாக கிழிந்த ஆடையையும், உடல் மெலிந்து எலும்பும் தோலுமாய் வாடியுள்ளனர். ஒரு சிலர் மன்னர்கள் கொடுத்த பரிசில்களைக் கொண்டு செழிப்போடு வாழ்ந்துள்ளனர். பாணன் என்னும் பெயருடைய பாணர்கள் பரிசாகக் கிடைத்த நாட்டினை ஆட்சி செய்துள்ளனர். பாண்குடியைச் சேர்ந்த பெண்பாற் கலைஞர்கள் அறிவுத்துறையிலும், அரசியல் துறையிலும் சிறப்புற்று இருந்தனர்.

சங்க காலத்தில் உயரிடம் பெற்றிருந்த பாண்மரபினர் ஆரியர்களின் வருகையினால் கீழிறக்கம் அடைந்தனர். பிற்காலப் புலவர் மரபுக்கு வித்திட்டவர்கள் பாணர்களே ஆவர். பாணர்கள் சங்ககாலத்தில் இருந்து

தொடர்ச்சியாக வாழ்ந்து வரும் சமூகமாக உள்ளனர். இன்றும் தமிழகம், கேரளா, இலங்கை போன்ற பகுதிகளில் வாழ்ந்து வருகின்றனர். தனக்குப் பரிசில் அளிக்கும் மன்னன் இறந்துவிட்டால், தலையில் மலர் அணிவதைத் தவிர்க்கும் பண்புடையவராக பாடினி இருந்துள்ளார். பெண்பால் கலைஞர்களின் உடல் வர்ணிப்பு மிகையாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. கற்பு திறம் மிக்க பெண்பாற் கலைஞர்கள், ஒழுக்கக்கேடு நிறைந்த காமக்கிழத்தியாகவும் காட்டப்பட்டுள்ளனர். கூத்தர்கள் அரசவையிலும் மக்கள் கூடும் பொது இடங்களிலும் கலைகளை நிகழ்த்தியுள்ளனர். பொருநர்கள் போர்க்களத்திலும் அரசவையிலும் தங்கள் கலைத் திறனை வெளிப்படுத்தினர். இவர்கள் தனித்து இயங்காமல் பாணர், விறலி முதலானவர்களோடு சேர்ந்து கலையை நிகழ்த்தியுள்ளனர்.

கூத்தர்கள் கோட்டினை கூத்து நடத்தும் போது கோலாக பயன்படுத்தியுள்ளனர். கோடியர்கள் கலைத்தொழிலோடு, வருவதை அறிந்து சொல்லும் கணிப்பாளர்களாக இருந்துள்ளனர். வயிரியர்கள் அரசவையிலும் போர்க்களத்திலும் வயிர் என்னும் இசைக்கருவியை இசைத்துள்ளனர். கண்ணுளர் என்பார் மாறுவேடம் பூண்டு நடித்துள்ளனர். இவர்கள் கண்ணுள் வினைஞரில் இருந்து வேறுபட்டவர். கண்ணுள் வினைஞர் என்போர் ஓவியம் வரையும் கலைஞர்கள். துடியர்கள் துடியை இசைத்ததோடு பாடும் திறன் பெற்றவராக இருந்துள்ளனர். சங்ககாலத்தில் தீண்டாமை என்னும் கருத்து குடிப் பாகுபாட்டுடன் பார்ப்பனர்களின் வர்ணபாகுபாடு கலந்த காலத்தில் வேரூன்றியது. இயவர்கள் போர்க்களச் சடங்காளியாக பாசறையிலும் போர்க்களத்திலும் பணி செய்துள்ளனர். நகைவர்கள் கலை நிகழ்வுகளில் மக்களை மகிழ்ச்சியூட்டும் தொழிலைச் செய்துள்ளனர். அகவுநர் ஆடல் பாடலோடு வருங்கால நிகழ்வு குறித்து குறிசொல்லும் முதுபெண்டிர்களாக இருந்தனர். குறி சொல்லும் பெண்களில் கையில் சிறுகோல் வைத்திருப்பவர்கள் அகவன் மகளிர் வழித் தோன்றல்களாவர்.

நாழிநெல்லை முறத்தில் சிதறிக் கணக்கிடுவோர் கட்டுவிச்சியரின் வழிப்பட்டவர்கள். சூதர், மாகதர், வேதாளிகர் முதலானவர்கள் வடமொழி சார்புக் கலைஞர்களாக இருந்தனர். இவர்கள் அரசனை வாழ்த்தி கூத்தினை முடித்துள்ளனர். பெதும்பைப் பருவத்துச் சிறுமியர்களான இளையர்கள் பெண்கலைஞர்களுக்குப் பணிவிடை செய்யும் வளரும் கலைஞர்களாக இருந்தனர். கைவல் இளையரானப் பெண்பாற் கலைஞர்கள், தேர்ச்சிப் பெற்று விறலியாகியுள்ளனர். குறள் உருவம் கொண்ட கலைஞர்களான குறுங்கூளியர்கள், பல வேடங்கள் இட்டு நகைச்சுவைபட ஆடியுள்ளனர். உருவெழு கூளியர் பேய்போல் வேடமிட்டு ஆடும் சடங்காளியாவர். வேலன்

என்பவன் கூத்துக்கலையில் கட்டியங்காரனாக இருந்துள்ளான். இவன் ஆதித்தமிழ்க் குடியினரான துடியரின் வழிவந்தவனாவான்.

மேலாய்வுக்களங்கள்

- சங்ககாலக் கலைமாந்தர்களின் வாழ்வியலைப் பிற செம்மொழி இலக்கிய கலைமாந்தர்களுடன் ஒப்பிட்டும்
- இன்று வழங்கும் கலை வடிவங்களில் செவ்வியல் கூறுகளின் தொடர்ச்சியை அறியும் வகையிலும்
- பக்தி இலக்கிய காலத்தில் வாழ்ந்த கலைஞர்களைப் பற்றியும், அவர்கள் பயன்படுத்திய கலைக்கருவிகள் பற்றியும்
- தற்காலத்தில் வழங்கப்படும் நுண்கலைகளைப் பற்றியும், கலைஞர்களின் சமூகநிலைகளைப் பற்றியும்
- தமிழ்க் கலையுலகில் பிற மொழிக்கலைகளின் ஆதிக்கத்தினைக் கண்டறியும் வகையில் மேலாய்வு செய்வதற்கான களங்கள் உள்ளன.

துணைநூற்பட்டியல்

துணைநூற்பட்டியல்

முதன்மைச் சான்றாதாரங்கள்

1. சோம சுந்தரனார்.பொ.வே., (உ.ஆ) - **அகநானூறு - களிற்றியானை நிரை**
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்,
1/140, பிராட்வே, சென்னை - 1.
முதற்பதிப்பு.1968.

2. சோம சுந்தரனார்.பொ.வே., (உ.ஆ) - **அகநானூறு - நித்திலக்கோவை**
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்,
1/140, பிராட்வே, சென்னை - 1.
முதற்பதிப்பு.1970.

3. சோம சுந்தரனார்.பொ.வே., (உ.ஆ) - **அகநானூறு - மணிமிடைபவளம்**
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்,
1/140, பிராட்வே, சென்னை - 1.
முதற்பதிப்பு.1965.

4. சோம சுந்தரனார்.பொ.வே., (உ.ஆ) - **ஐங்குறுநூறு**
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்,
1/140, பிராட்வே, சென்னை - 1.
முதற்பதிப்பு.1996.

5. சோம சுந்தரனார்.பொ.வே., (உ.ஆ) - **கலித்தொகை**
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்,
1/140, பிராட்வே, சென்னை - 1.
மூன்றாம்பதிப்பு.1970.

6. சோம சுந்தரனார்.பெ.வே., - **குறுந்தொகை**
(உ.ஆ)
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த
நூற்பதிப்புக் கழகம்,
1/140, பிராட்வே, சென்னை - 1.
முதற்பதிப்பு.1965.

7. நாராயணசாமி ஐயர்.அ.,& - **நற்றிணை நானூறு - மூலமும் உரையும்**
சோம சுந்தரனார்.பொ.வே.,
(உ.ஆ)
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த
நூற்பதிப்புக் கழகம்,
1/140, பிராட்வே, சென்னை - 1.
முதற்பதிப்பு.1967.

8. நச்சினார்க்கினியர் (உ.ஆ) - **பத்துப்பாட்டு**
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த
நூற்பதிப்புக் கழகம்,
1/140, பிராட்வே, சென்னை - 1.
நான்காம்பதிப்பு.1950.

9. துரைசாமி பிள்ளை.ஔவை.சு.,- **பதிற்றுப்பத்து - மூலமும் பழையவுரையும்**
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த
நூற்பதிப்புக் கழகம்,
1/140, பிராட்வே, சென்னை - 1.
முதற்பதிப்பு.1968.

10. சோம சுந்தரனார்.பொ.வே., - **பரிபாடல் மூலமும் உரையும்**
(உ.ஆ)
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த
நூற்பதிப்புக் கழகம்,
1/140, பிராட்வே, சென்னை - 1.
முதற்பதிப்பு.1967.

11. துரைசாமி பிள்ளை.ஔவை.சு.,- **புறநானூறு - மூலமும் பழையவுரையும்**
திருநெல்வேலி சைவ சித்தாந்த
நூற்பதிப்புக் கழகம்,
1/140, பிராட்வே, சென்னை - 1.
முதற்பதிப்பு.1969.

12. பாலசுப்பிரமணியன்.கு.வெ., - **எட்டுத்தொகை நூல் தொகுதிகள்**
விஸ்வநாதன்.அ., (உ.ஆ)
நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்,
அம்பத்தூர், சென்னை - 600 098.
முதற்பதிப்பு - 2004.

13. மோகன். இரா., - **பத்துப்பாட்டு நூல் தொகுதிகள்**
நாகராசன்.வி., (உ.ஆ)
நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்,
அம்பத்தூர், சென்னை - 600 098.
முதற்பதிப்பு - 2004.

14. மாணிக்கனார். அ., - **எட்டுத்தொகை**
வர்த்தமானன் பதிப்பகம்,
சென்னை - 1999.

15. மாணிக்கனார். அ., - **பத்துப்பாட்டு**
வர்த்தமானன் பதிப்பகம்,
சென்னை - 1999.

துணைமைச் சான்றாதாரங்கள்

1. அடியார்க்கு நல்லார்(உ.ஆ) - **சிலப்பதிகாரம் - அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும்**
   தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்,
   நிழற்படப்பதிப்பு - 1985.

2. ஆளவந்தார். ஆர்., - **தமிழர் தோற்கருவிகள்**
   உலகத்தமிழராய்ச்சி நிறுவனம்,
   சென்னை - 600 113.

3. இராகவன்.அ., - **இசையும் யாழும்**
   கலைநூற்பதிப்பகம்
   திருநெல்வேலி - 1971.

4. இராசமாணிக்கனார், மா., - **பல்லவர் வரலாறு**
   நாம் தமிழர் பதிப்பகம்,
   சென்னை - 600 005.

5. இராமசாமி. துளசி., (கட்டுரைத்தொகுப்பு) - **தமிழ்க்கலைச் செல்வங்கள்**
   உலகத்மிழாராய்ச்சி நிறுவன வெளியீடு,
   சென்னை - 600 113.
   முதற்பதிப்பு - 1990.

6. இளங்குமரன். இரா., - **பாணர்**
   மணிவாசகர் பதிப்பகம்,
   சென்னை - 600 001.
   முதற்பதிப்பு - 1989.

7. ஐயனாரிதனார் - **புறப்பொருள் வெண்பாமாலை**
   கழகம், சென்னை - 1972.

8. கண்ணன். கோ., - **பண்டைத் தமிழரின் ஒலி உணர்வும் இசை உணர்வும்**
நியூ செஞ்சுரி புக்ஹவுஸ்,
சென்னை - 1989.

9. கலைவாணி. இரா., தமிழ்வேலு. சு., - **சங்க இலக்கியத்தில் இசை**
ஏழிசைப் பதிப்பகம்,
மயிலாடுதுறை - 609 001,
2005.

10. காந்தி.க., - **தமிழர் பழக்க வழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும்**
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
வெளியீடு, சென்னை - 600 113.
2003.

11. காந்திதாசன். க., - **சங்க இலக்கியத்தில் பாணர் வாழ்வியல்**
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
வெளியீடு, சென்னை - 600 113.
முதற்பதிப்பு - 2011.

12. கைலாசபதி. க., - **தமிழ் வீரநிலைக் கவிதைகள்**
குமரன் புத்தக இல்லம்,
கொழும்பு - சென்னை.
2006.

13. கொண்ஸ்ரன்ரைன்.கொ.றொ.,- **20-ஆம் நூற்றாண்டு ஓவியம் (சில குறிப்புகள்)**
தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை,
சென்னை - 600 002.
1998.

14. கோதண்டராமன். பி., - **இந்தியக் கலைகள்**
நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்,
சென்னை - 600 098.
முதற்பதிப்பு - 1987.

15. சம்பந்த முதலியார். ப., - **நாடகத்தமிழ்**
சென்னை நாடகசபை வெளியீடு,
சென்னை - 1962.

16. சிவதம்பி. க., - **பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம்**
குமரன் புத்தக நிலையம்,
சென்னை - 2005.

17. சீத்தலைச்சாத்தனார் - **மணிமேகலை**
உ.வே.சா.பதிப்பு,
சென்னை - 1956.

18. சுப்பிரமணியன். சா. வே., - **தொல்காப்பியம் தெளிவுரை**
மணிவாசகர் பதிப்பகம்,
சென்னை - 600 108.

19. சுப்புலெட்சுமிமோகன். செ. - **நரம்புக் கருவிகள்**
உலகத் தமிழாராய்ச்சிநிறுவனம்,
தரமணி,சென்னை - 2012.

20. செல்லம். வே. தி., - **தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்**
மணிவாசகர் பதிப்பகம்,
சென்னை - 600108.
முதற்பதிப்பு - 1995.

21. சோமசுந்தரனார். பொ. வே., - **சிலப்பதிகாரம்**
கழக வெளியீடு,
சென்னை.

22. தனபாண்டியன். து. ஆ., - **இசைத்தமிழ் வரலாறு**
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர் - 2001.

23. திருத்தக்கதேவர் - **சீவகசிந்தாமணி மூலமும் நச்சினார்க்கினியருரையும்**
கபீர் அச்சுக்கூடம்,
ஐந்தாம் பதிப்பு - 1949.

24. திருவள்ளுவர் - **திருக்குறள்**
சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்
வெளியீடு,
சென்னை - 600 001.

25. தேவநேயப்பாவாணர். ஞா., - **பண்டைத் தமிழ் நாகரீகமும் பண்பாடும்**
ஸ்ரீ செண்பகா பதிப்பகம்,
சென்னை - 600017.
முதற்பதிப்பு - 2011.

26. தொல்காப்பியர் - **தொல்காப்பியம்**
பொருளதிகாரம் பேராசிரியருரை
சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்
வெளியீடு, சென்னை - 600 001.
நான்காம் பதிப்பு - 1975.

27. பக்தவத்சலபாரதி - **பாணர் இன வரைவியல்**
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்,
தரமணி, சென்னை - 2012.

28. பாக்யமேரி., - **ஆய கலைகள்**
பாவை பப்ளிகேஷன்ஸ்,
சென்னை - 600 014.
முதற்பதிப்பு - 2007.

29. பாபு ராஜேந்திரன்., சிந்தியா ∴பிலேண்ட் - **கலைக்கோட்பாடு மிகச் சுருக்கமான அறிமுகம்**
அடையாளம்,
புதுநத்தம் - 621 310.

30. பாலசுப்பிரமணியன். கு. வெ.,- **சங்க இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக்கோட்பாடும்**
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
வெளியீடு, சென்னை - 600 113.
முதற்பதிப்பு - 1998.

31. பாலுச்சாமி. சா., - **நாயக்கர் காலக் கலைக்கோட்பாடுகள்**
காலச்சுவடு பப்ளிகேஷன்ஸ்(பி)லிட்,
669, கே.பி.சாலை,
நாகர்கோவில் - 629001.

32. புரட்சிதாசன் - **இன்பத்தமிழ் இசைக்கருவிகள்**
பசும்பொன் பதிப்பகம்
சென்னை - 1998.

33. பெருமாள். அ. கா., - **தமிழர் கலையும் பண்பாடும்**
பாவை பப்ளிகேஷன்ஸ்,
சென்னை - 600 014.
முதற்பதிப்பு - 2014.

34. பெருமாள், அ. நா., - **தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள்**
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
வெளியீடு, சென்னை - 600 113.
முதற்பதிப்பு - 2011.

35. பெருமாள், அ. ந., - **தமிழர் இசை**
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
வெளியீடு, சென்னை - 600113.
முதற்பதிப்பு - 2011.

36. பொன்னையாப் பிள்ளை.கா.,- **இசை இயல்**
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக
வெளியீடு, சிதம்பரம்.
முதற்பதிப்பு.1979.

37. மயிலை சீனி வேங்கடசாமி - **களப்பிரர் ஆட்சியில் தமிழகம்**
தமிழ் வளர்ச்சி இயக்கம்,
சென்னை - 600 008.
முதற்பதிப்பு - 2013.

38. மயிலை சீனி வேங்கடசாமி - **தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள்**
மணிவாசகர் பதிப்பகம்,
சென்னை - 2004.

39. மனோன்மணி சண்முகதாஸ் - **சாதியும் துடக்கும்**
நியூ செஞ்சுரி புக்ஹவுஸ்,
சென்னை - 2007.

40. ரத்தினம்.க., (மொ.ஆ) - **தென்னிந்திய குலங்களும் குடிகளும்**
எட்கர்தர்ஸ்டன்(ஆங்கிலம்)
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்,
தஞ்சாவூர் - 2003.

41. ரேவதி. வீ., - **கால வளர்ச்சியில் கலை நிலை**
நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்,
சென்னை - 600 098.
முதற்பதிப்பு - 1987.

42. வரகுணபாண்டியன்.ஆ.அ., - **பாணர் கைவழி எனப்படும் யாழ்நூல்**
சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம்,
சென்னை - 600 018.
மறுபதிப்பு.1998.

43. வரதராசன். மு., - **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு**
சாகித்திய அக்காதெமி,
சென்னை - 600 018.
முதற்பதிப்பு - 1972.

44. வரதராசன். வெ., - **தமிழ்ப் பாணர் வாழ்வும் வரலாறும்**
பண்ணன் பதிப்பகம்,
சென்னை - 72.
முதற்பதிப்பு - 1973.

45. வளர்மதி. மு., - **பறை இசைக்கருவி ஓர் ஆய்வு**
அம்ருதா பதிப்பகம்,
சென்னை - 600 116.
முதற்பதிப்பு - 2009.

46. வித்தியானந்தன். சு., - **தமிழர் சால்பு**
குமரன் பதிப்பகம்,
சென்னை - 2014.

47. விபுலானந்த அடிகள்., - **யாழ் நூல்**
கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம்,
தஞ்சாவூர் - 1979.

48. ஜெயராஜா. கலாநிதி. சபா.,- **கலையும் ஓவியமும்**
போஸ்கோ பதிப்பகம்,
நல்லூர் - 1999.

49. ஸ்ரீவித்யா. அ., - **யாழின் பரிணாம வளர்ச்சி**
முத்தமிழ் பதிப்பகம்,
சென்னை - 600 061.
முதற்பதிப்பு - 2011.

50. ஷாஜகான்கனி. வெ. மு. - **அரங்கேற்றுக்காதை ஆராய்ச்சி**
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்,
சென்னை - 600 113.
முதற்பதிப்பு - 2009.

51. ஷாஜகான்கனி. வெ. மு. - **தமிழ் நாடக வகையும் வரலாறும்**
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்,
சென்னை - 2010.

ஆய்வேடுகள்

1. சம்பத்குமார். மா., - **சங்க இலக்கியத்தில் கலைஞர்களின் வாழ்வியலும் பாணர்களின் தற்கால நிலையும்** (முனைவர்பட்ட ஆய்வேடு, பாரதியார் பல்கலைக்கழகம் - 2009)

2. சேதுராமன்.பி., - **ஆற்றுப்படையில் தமிழர் பண்பாடு** (முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம் - 2002)

3. மணிகண்டன்.மா., - **காலந்தோறும் தமிழர் இசை** (முனைவர்பட்ட ஆய்வேடு, அழகப்பா பல்கலைக்கழகம் - 2013)

4. ஜோதிமுருகன். க., - **சங்க காலக் கலைஞர்களின் வாழ்வும் படைப்பும்** (முனைவர்பட்ட ஆய்வேடு, பாரதியார் பல்கலைக்கழகம் - 2008)

அகராதிகள் & கலைக்களஞ்சியங்கள்

1. கழகப் புலவர் குழுவினர் - **கழகத் தமிழ் அகராதி**
திருநெல்வேலி தென்னிந்திய
சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்,
சென்னை - 600 018.
முதற்பதிப்பு.1964.

2. சாரங்கபாணி.இரா., (மு.ப) - **சங்க இலக்கிய பொருட் களஞ்சியம்**
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர் - 1986.

3. சுந்தரம். வீ. ப. கா., - **தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்**
பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம்,
திருச்சி - 1992.

4. பாலுசாமி.நா., - **வாழ்வியற் களஞ்சியம்**
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்
தஞ்சாவூர் - 1988.

ஆங்கில நூல்கள்

1. Anil Baran Ganguly - **Fine arts in Ancientindia**
Abhnav Publications
New Delhi - 1979.

2. John Canaday - **What is art**
Alfred A.Knopt,
Newyork - 1986.

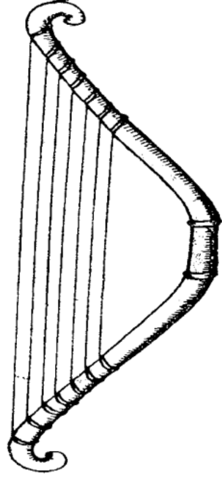
3. Sivathamby.K., - **Drama in Ancient Tamil Society**
N.C.B.H,
Chennai.

4. Madras. Sundaram.v.p.k., - **The art of Drumming**
Institute of Asian Studies,
Ed - 1988.

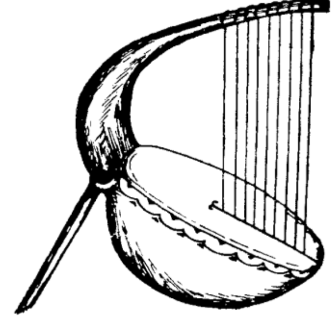
5. Upathyaya,S.C., - **Kamasutra of Vatsyayana**
Taraporevala's,
Bombay -1981.

பின்னிணைப்பு

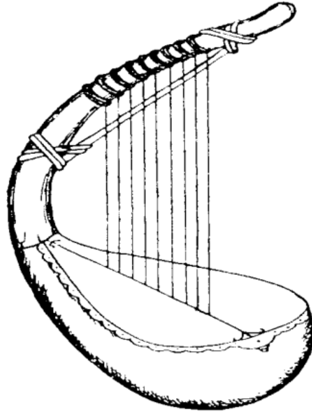
பண்டைத் தமிழரின்
இசைக் கருவிகள்



வில்யாழ்



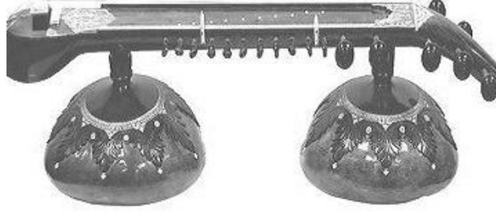
பேரியாழ்

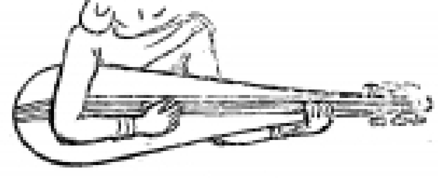


சீறியாழ்



வீணை

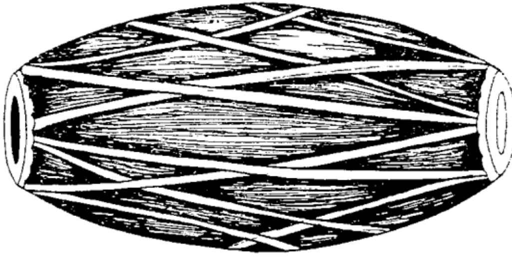


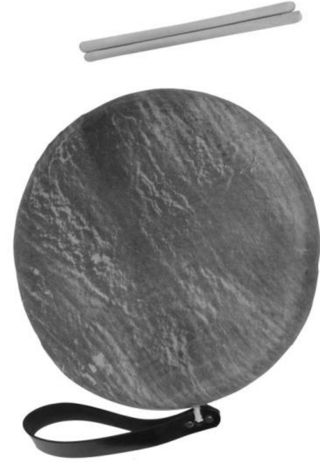


கின்னரம், (ஒரு வகை வீணை) இது "வயலின்" என்னும் கருவிக்கு நேரானது. இந்திய மக்களே ஆதியில் வில்லால் இயக்கப்படும் வீணையைக் கண்டு பிடித்தார்கள்.

கோட்டுவாத்தியம்

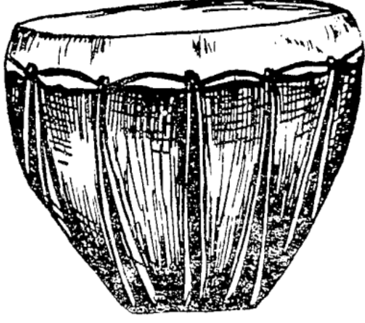
கின்னரம்



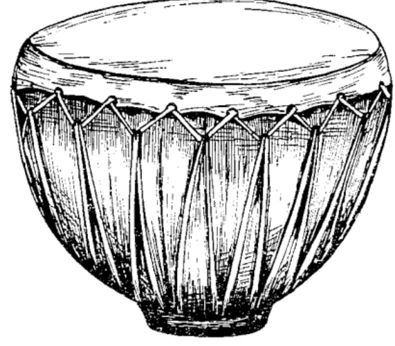


முழவு

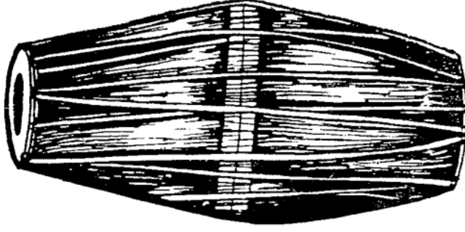
பறை



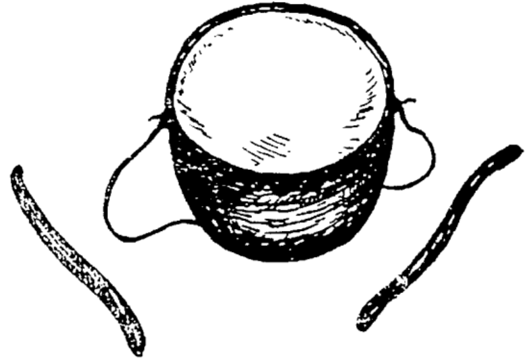
பறை



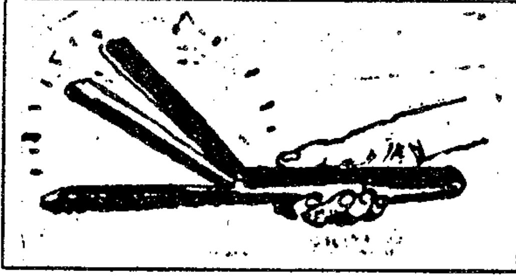
முரசு

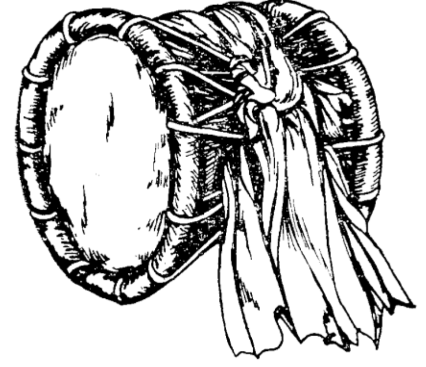


தண்ணுமை



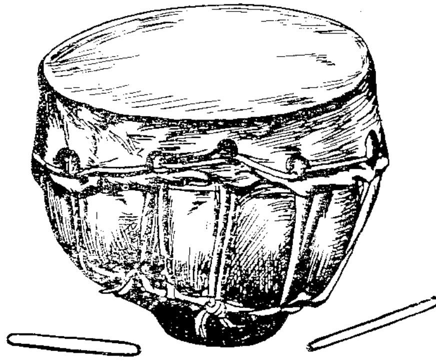
கிணை

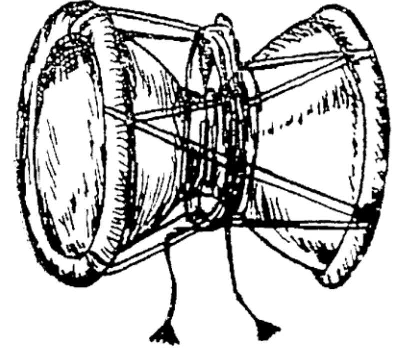




தட்டை

ஆகுளி



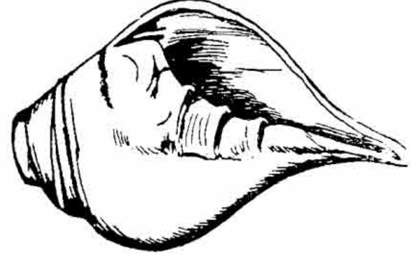


எல்லரி

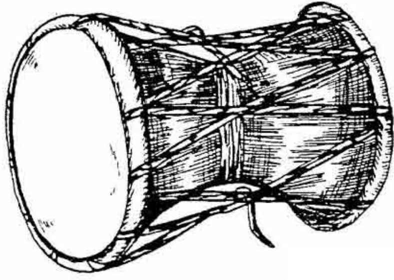
துடி



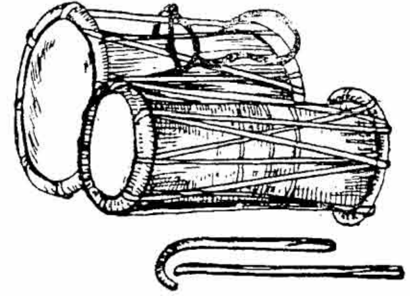
வயிர்



சங்கு



உடுக்கை



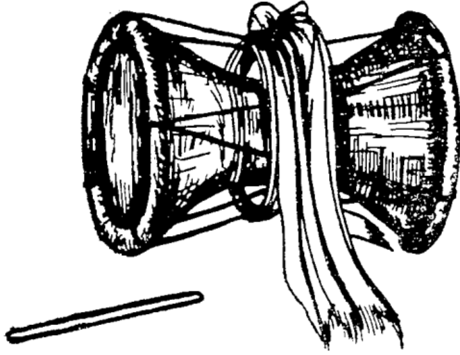
பம்பை



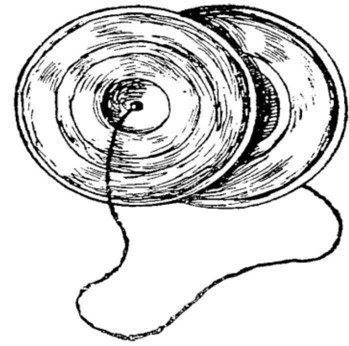
குழல் ஐந்துளை



குழல் ஏழ்துளை



இடக்கை



பாண்டில்